

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura
Escuela de Postgrado

Cronotopos del testimonio en cinco obras dramáticas chilenas postdictadura

Tesis para optar al grado académico de Magíster en Literatura con mención en Teoría Literaria

Andrés Kalawski Isla

Profesor Guía: Leonidas Morales

Santiago, Chile 2007

Introducción . .	4
1. Tres bordes de la literatura: Hipótesis, definiciones operativas y antecedentes de la investigación . .	6
1.1 El objeto de estudio . .	6
1.2 Cronotopo: articulación de texto y sociedad: . .	7
1.3 Texto dramático: Las palabras de las acciones que representan acciones. . .	12
1.4 Testimonio: definición operativa . .	16
1.5 Pioneros y peligros: Antecedentes de la investigación. . .	21
2. Análisis cronotópico de la <i>Trilogía Testimonial</i> del Teatro de la Memoria . .	24
2.1.- Del momento y el margen. . .	24
2.2.- La Manzana de Adán . .	26
2.3.- Historia de la sangre . .	29
2.4.- Los Días Tuertos . .	33
2.5.- Las tres obras . .	36
3. Análisis cronotópico de <i>Pabellón 2-Rematadas</i> y <i>Colina 1- Tierra de Nadie</i> , de Jacqueline Roumeau. . .	40
3.1.- La pureza y el entrenamiento. . .	40
3.2.- Vigilancia, identidad, humor . .	41
3.3.- Pabellón 2-Rematadas . .	42
3.4.- Colina 1-Tierra de nadie. . .	44
3.5.- Las dos obras . .	46
Conclusiones . .	48
1.- ¿Género testimonial? . .	48
2.- Del aislamiento ejemplar al individualismo teatral . .	50
Bibliografía . .	53

Introducción

“La vida de los libros de teatro es efímera.”¹ Se lee en el prefacio de *El teatro del absurdo*, el clásico de Martin Esslin. “En los estantes de muchas librerías vemos el aspecto de abandono que ofrecen las autobiografías de los grandes actores y las colecciones con las piezas más importantes de los últimos años.”²

Ese libro no presenta aspecto de abandono en nuestras librerías. No presenta ningún aspecto, encontrarlo sería una suerte. Y sí, presenta un aspecto de abandono en nuestras bibliotecas (Para citarlo he tomado entre las manos una fotocopia descolorida).

Qué decir de las colecciones con las piezas más importantes de los últimos años. Chile es sumamente escuálido en publicación de dramaturgia³ y estudios sobre teatro. El teatro es un arte efímero, y los actores debemos aprender a vivir con ese desvanecimiento perpetuo de nuestra creación. ¿Será necesario por eso que su estudio sea efímero, que el pensamiento se pierda junto con la percepción?

Sabemos el profundo impacto que tuvieron en la cultura obras teatrales de vida sumamente breve. Un ejemplo clásico, las poquísimas funciones del *Ubú, roi*, de Alfred Jarry en 1896, prefiguraron las vanguardias artísticas del siglo XX y cambiaron la forma en que pensamos no sólo la dramaturgia, sino la puesta en escena y el teatro en su conjunto.

El aprendizaje y la enseñanza del teatro suponen la capacidad de atesorar los logros del pasado y someterlos a crítica permanente. De otra manera quedamos encadenados a la ignorancia, a la reinención perpetua de la rueda y el hilo negro. Como docente en escuelas de teatro, me enfrento a cada momento al desfase entre los conceptos dramaturgicos que manejamos y el teatro que vemos. Intento de aparejar la liebre de la experiencia con la tortuga de la reflexión. Como dice mi maestra y colega Inés Stranger:

“Como profesora de teoría y técnica dramática en la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile, he sentido la necesidad de comprender y luego de enseñar cómo están escritos los textos contemporáneos, cuál es su paradigma, cuál es su ley interna. Resulta desagradable que, a la hora de analizar textos como los de Heiner Müller, Valère Novarina o Rodrigo García, se deba recurrir siempre a una definición por defecto, es decir, distinguir todo lo que estos textos no son o no tienen con relación a la forma dramática [...] Buscar una ley válida para interpretar la totalidad de la creación contemporánea es probablemente una ilusión metodológica. Pero, asimismo, creer que la dramaturgia contemporánea, incluso la más radical, está escrita de cualquier manera, y que no sigue ningún paradigma de composición, es un error conceptual.”⁴

Caer en este error conceptual es muy fácil cuando se es estudiante y no se encuentra teoría a la que echar mano. He visto el efecto sanamente perturbador que han tenido sobre

¹ Martin Esslin, *El teatro del absurdo*. Barcelona, Seix barral, 1966, p.7

² *Ídem*.

³ Recientemente, editoriales como *Uqbar*, *Cierto pez* y *Frontera Sur*, han intentado revertir esta situación.

⁴ Inés Stranger, “Lo dramático en la dramaturgia de Rodrigo García”. En: *Apuntes*. Santiago de Chile, n° 128, 2006, p.89-90

alumnos montajes como *Colina 1-Tierra de nadie*. Lamentablemente, si la experiencia no se elabora en un marco racional, difícilmente podrá rendir sus frutos. Yo era a mi vez un estudiante cuando vi *Historia de la Sangre*. ¿Será necesario decir que me impresionó vivamente, que cambió mi idea de qué era y para qué servía el teatro? He optado por analizar estas obras y otras tres obras dramáticas chilenas, intentando rellenar el vacío teórico que he encontrado frente al llamado “teatro testimonial”.

Me ha parecido justificable teóricamente indagar estas obras en tanto textos dramáticos, pero no puedo dejar de advertir que quizás sea un efecto de justificación de la frontera en la que yo mismo me muevo como dramaturgo, profesor de dramaturgia y, aunque actor, estudiante de un Magíster en Literatura.

Tratar de comprender una obra artística no debiera verse como un atentado a ella. La crítica es una función de la creación, no su adversario.⁵ Tratar de comprender y enmarcar esta obra en un conjunto más amplio es mi forma de agradecimiento a sus creadores.

Con envidia de los procedimientos más torpes de la ciencia, se ha comparado muchas veces la comprensión de una obra artística con una disección. Como si los científicos lo único que supieran hacer fuera destruir para aprender. Si de metáforas se trata, prefiero la de la conversación, la relación de afecto que busca por la palabra la comprensión del otro. Espero que el uso de comparaciones y metáforas en el texto no dificulte la comprensión sino sirva para iluminar aquello que el lenguaje directo nos oculta.

⁵ Alfonso Reyes, “Aristarco o anatomía de la crítica” [1941] En su: *Teoría literaria*, México, FCE, 2005. *Passim*.

1. Tres bordes de la literatura: Hipótesis, definiciones operativas y antecedentes de la investigación

1.1 El objeto de estudio

Este es un estudio textual de cinco textos dramáticos chilenos testimoniales postdictadura. A través de la descripción e interpretación del cronotopo de estas obras se pretende delimitar la posibilidad de un género dramático testimonial. Las nociones de texto dramático, testimonio y género, nos enfrentan a sendos bordes de la obra literaria, en los que nos detendremos por separado tras delimitar nuestro objeto de estudio.

Se analizan aquí cinco textos dramáticos⁶ inéditos⁷: la *Trilogía Testimonial*, de Alfredo Castro⁸, compuesta por *La Manzana de Adán* (Santiago de Chile, 1990), *La historia de la sangre* (Santiago de Chile, 1992) y *Los días tuertos* (Santiago de Chile, 1993); *Pabellón 2-Rematadas* (Antofagasta, 1999), y *Colina 1- tierra de nadie* (Santiago de Chile, 2002) ambas de Jacqueline Roumeau⁹, generadas a partir de sendos talleres de teatro al interior de las cárceles. La comparación de estas cinco unidades independientes, organizadas a su vez en trilogía y díptico, debería funcionar también como el cotejo de dos unidades mayores.

Por postdictadura entenderemos el momento de la historia de Chile comprendido entre el abandono de la presidencia de la República por parte de Pinochet en 1990 y la desaparición de su nombre de la constitución mediante la reforma constitucional de 2004¹⁰.

⁶ Las fechas corresponden a los años de estreno.

⁷ La *Trilogía...* de Alfredo Castro se encuentra en proceso de edición con la editorial Frontera Sur

⁸ Para hacer justicia al complejo proceso de elaboración de estas obras, citamos la atribución de autoría del mismo Alfredo Castro: "El año 1990 el Teatro La Memoria inicia los ensayos de la obra *La Manzana de Adán* basada en el libro del mismo nombre de las autoras Claudia Donoso y Paz Errázuriz. [Santiago de Chile, Zona, 1990]. [...] [Postulé] el año 1991, a las becas que la Fundación Andes ofrecía para apoyar la creación artística. El proyecto para el cual obtuve este apoyo fue una investigación sobre el Crimen Pasional. [...] Siguiendo la línea de lo testimonial, elaboré un texto basado en entrevistas realizadas en cárceles y hospitales psiquiátricos, en colaboración con Rodrigo Pérez, entre reclusos y pacientes que hubieran cometido crímenes por amor, como también con material extractado de la crónica roja de diversas publicaciones especializadas en el tema. Surge en esta etapa del trabajo la necesidad de que este material fuera re – elaborado simbólicamente y la creación de una unidad temática que lo articulara, para lo cual se integra a nuestro trabajo Francesca Lombardo, [...] quien pasa a constituirse en asesor teórico de la Puesta en Escena. [...] La tercera y última parte de esta Trilogía, *Los Días Tuertos* de Claudia Donoso [sic] está basada en testimonios recolectados por ella entre los años 1987 – 1989 entre artistas circenses, especialmente magos y luchadores de catch, cartoneros, cuidadoras de tumbas del Cementerio General y pacientes del Hospital Siquiátrico." (*Trilogía testimonial*, p.3-4)

⁹ La preposición "de" sirve aquí para denotar al director de la puesta en escena, que figura también como "autor" de la obra dramática, en su sentido mercantil. En cualquier caso, ellos son los "escribientes" de las obras. Véase la nota 19 al respecto.

¹⁰ Quizás mi gusto por los símbolos me juega una mala pasada. Podría discutirse la pertinencia de finalizar la postdictadura con la muerte de Pinochet, en 2006. En cualquier caso, ello no afecta a la delimitación de nuestro corpus, y es importante aclarar que, al decir que la postdictadura ha terminado, no estoy haciendo necesariamente una afirmación eufórica.

Este período fue bautizado en ese mismo momento como “transición a la democracia” en lo que parece un eufemismo vergonzante que raya el *wishful thinking*. En vez de nombrarla por su anhelo, la democracia, preferimos aquí designarla por los remanentes del periodo anterior que conserva y le confieren su carácter distintivo. Este período de nuestra historia es “una producción del Chile Dictatorial”¹¹, sobre todo, en tanto al fin de este momento no parece tan claro que nuestro país posea en verdad un sistema plenamente democrático.

Los criterios para delimitar este corpus fueron, en primer lugar, la posibilidad de acceder a los textos¹²; luego, que cada uno de ellos está autodefinido como testimonial. Todos contienen testimonios de emisores diversos, emisores que se pretende existen (o existieron), no son *creados* por un autor; y ninguno tiene unidad argumental evidente. Todos fueron considerados montajes relevantes y artísticamente logrados en el momento de su estreno. Las cinco obras, además, corresponden al periodo postdictatorial en nuestro país, de manera que permiten ver distintas formas de testimonio, separadas de la urgencia de testimoniar frente a los horrores del régimen militar. Esta proximidad histórica de los textos podría ayudar, dado el caso, a intentar probar el surgimiento de un género o un subgénero desde un cierto momento histórico.

Las cinco obras se presentan como textos producidos por la puesta en escena y que, en tanto textos dramáticos, han sido relativamente olvidados.¹³ Este relativo abandono académico de un aspecto de estas obras no ha significado, sin embargo, que pierdan influencia. En el caso de Alfredo Castro, además de haberse convertido él en un maestro director, transmitiendo sus ideas a través de otros montajes y de la práctica pedagógica (al punto que la *Trilogía...* se ha convertido en parte del canon teatral postdictadura), el impacto de sus ideas sobre el teatro testimonial también ha sobrevivido gracias, por ejemplo, a la labor docente de Paulina Urrutia, actriz de dichos montajes, quien, como profesora de actuación, continúa trabajando a partir de testimonios.¹⁴ En el caso de Jacqueline Roumeau, su trabajo abrió un campo de desarrollo del teatro al interior de centros de rehabilitación y sigue ejerciendo influencia mediante su organización y participación de encuentros de teatro carcelario y encuentros de teatro testimonial; gracias también a la difusión de un manual que da cuenta de su trabajo con reos.¹⁵ Parece relevante, por lo tanto, acercarse a estas obras que siguen actuando sobre la comunidad teatral chilena. Parece relevante además, estudiar través de estos textos la noción de testimonio en el teatro chileno.

1.2 Cronotopo: articulación de texto y sociedad:

El campo de la presente investigación es el cruce de dos bordes que forman una articulación entre la obra literaria y la sociedad. Por una parte nos interesa la forma en que las

¹¹ TomásMoulian, *Chile actual, anatomía de un mito*. Santiago, Lom, 1997. p.15

¹² , Se citan, en todos los casos, las fotocopias de los manuscritos, facilitadas por los autores.

¹³ Hasta el momento no he podido rastrear ningún estudio de esta naturaleza sobre ninguna de las cinco obras. Más adelante hay observaciones sobre las razones posibles de este olvido.

¹⁴ Otros actores de estas obras (Rodrigo Pérez y Verónica García Huidobro) actualmente dirigen escuelas universitarias de teatro. Aunque no trabajen sistemáticamente con testimonios, no es imposible pensar que esto contribuya al posicionamiento de las obras de la *Trilogía* y sus supuestos estéticos.

¹⁵ JacquelineRoumeau, *Manual de teatro carcelario testimonial*. s/e. Fotocopia.

obras capturan al mundo para responderle, esto es, en nuestro caso, el testimonio. El testimonio es “una conjunción de lenguaje y vida, de ficción y realidad, de información y goce estético”¹⁶. Es, al mismo tiempo, apropiación literaria de un fragmento de mundo, y respuesta a una determinada situación social que le da sentido a la incorporación de ese testimonio en la obra. Es decir, el testimonio es encuentro de la literatura y la sociedad de ida y vuelta.

Por otra parte, dirigimos nuestra atención a la forma en que la obra se inserta en el paisaje – mapa que forman las otras obras literarias¹⁷. Cada obra pretende, al mismo tiempo, generar una relación de figura-fondo con el paisaje literario que le precede, para ser considerada única e indispensable¹⁸, y, por otro, una ubicación exacta en el mapa literario que permita a los receptores localizarla con facilidad. De esta manera el entorno social se encuentra con la literatura, modelándola en su recepción.

Pero esta investigación no es una investigación sociológica o histórica, que abarcaría los cambios en la situación social a la que las obras responden desde fuera de éstas. Tampoco es una investigación de recepción, que indagaría en la forma en que los usuarios trazan el mapa del paisaje literario. Esta es una investigación de objetos literarios, de obras literarias, de manera que lo que aquí interesa es cómo, al interior de la obra, ésta se articula con lo social. Bajo qué condiciones una obra recibe y dispone testimonios, de qué testimonialista¹⁹ y para provecho de quién. Cómo una obra produce su clasificación y su recepción hasta el punto de convertirse en molde de un género.

Ambos puntos de articulación son puntos de salida de la obra al mundo, a la manera de bordes, pero esta investigación, al centrarse en los aspectos que pertenecen a las obras en esta articulación del mundo, se queda en el borde interno. El campo de esta investigación es el campo del análisis textual de la obra literaria. Pero esta investigación no se detiene en la obra sino que pretende proyectarse, de un conjunto limitado de obras a la posibilidad, teóricamente infinita, de la enunciación de los márgenes de un género literario.

Preguntarse por los géneros literarios es estéril si de la pregunta sólo se deriva una estantería, una taxonomía que permite clasificar los textos. La clasificación, como operación conceptual es siempre parte de una operación mayor de conocimiento. La clasificación nunca es inocente, siempre es jerárquica y encauza la recepción.

La pregunta por los géneros literarios puede hacerse también en el sentido inverso, asumiendo que el género es categoría de la recepción y no de la producción. Es necesario averiguar si la forma en que estos textos son recibidos y puestos en la infinita estantería de

¹⁶ Manuel Jofré, *Literatura chilena actual: cinco estudios (narrativa, poesía, crítica, ensayo y testimonio)*. Santiago, Universidad Católica Blas Cañas, 1995 (Documentos de Estudio N° 47). p. 56

¹⁷ Y las otras manifestaciones artísticas.

¹⁸ En este sentido podría decirse que la noción de lucha por la hegemonía, que Pierre Bourdieu toma de Antonio Gramsci, no se produce sólo entre autores y corrientes artísticas, sino también entre obras particulares.

¹⁹ Seguimos aquí la terminología de Margaret Randall (“¿Qué es y cómo se hace un testimonio?”, En John Beverley y Hugo Achugar (ed.) *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, N° 36, segundo semestre de 1992, número monográfico, p. 21) que llama *testimonialista* a quien provee el testimonio. Si se quiere, esta nomenclatura tiene continuidad con la de Jean Starobinski, quien llama *escritor* al autor de una autobiografía, con independencia de su calidad de *escribiente* (Manuela Ledesma, “Cuestiones preliminares sobre el género autobiográfico y presentación”, en Manuela Ledesma (ed.), *II seminario: Escritura autobiográfica*, Jaén, Publicaciones Universidad de Jaén, 1999, p. 10) Es necesario adoptar un nombre para quien provee el testimonio ya que en la mayor parte de la “literatura testimonial”, el testimonialista no coincide con el autor, en el sentido mercantil del término.

la Gran Biblioteca Universal²⁰ está, de alguna manera justificada (o no) por rasgos internos de la obra. El punto de partida de esta investigación, la fe, si se prefiere, es que los géneros no sólo actúan sobre los lectores, sino sobre la materia misma de la obra aglutinando y organizando materiales que de otra forma quedarían dispersos.

“Habría que extender la idea de seducción. Un género de discurso ejerce una seducción sobre el universo oracional. Inclina las instancias que presenta la oración hacia ciertos eslabonamientos o por lo menos las aleja de los otros eslabonamientos que no son convenientes al fin perseguido por ese género. No es sólo el destinatario quien está seducido por el destinador. El destinador, el referente, el sentido no sufren menos que el destinatario la seducción ejercida por lo que está en juego en el género de discurso.”²¹

Claramente, la pregunta por los géneros no acapara titulares entre los teóricos literarios. Menos todavía entre los artistas. El relativo descrédito de la pregunta por los géneros literarios parece obedecer a dos razones principales. Por una parte, la devoción hacia el individuo iniciada en el Renacimiento llevó a la corrupción de la idea de lo “original” en el arte, hasta convertirlo en aquello que “en nuestro contexto comercial [...] difiere de los productos del competidor y que posee por lo tanto una mayor probabilidad de ser elegido por el consumidor.”²² Este deseo de originalidad posibilita la pugna no sólo entre corrientes, estilos y autores sino también entre obras, como dijimos más arriba. Por otra parte, el proceso de autonomización del campo artístico, al llegar al momento de las vanguardias, que son su consecuencia, generan, al mismo tiempo, el cuestionamiento del lugar del arte en la sociedad e incluso, de la noción misma de arte, su producción y su recepción²³. El arte alcanza un estadio de autocrítica²⁴ que tiene efecto solvente sobre el sistema aparentemente sólido de categorías que vincula las obras con la sociedad.

En nuestro caso, las cinco obras que estudiamos han sido puestas, con las mismas palabras (teatro testimonial) en estantes muy lejanos: mientras las obras de Alfredo Castro fueron recibidas como “teatro de vanguardia”, las de Roumeau se pensaron en el estante del “teatro de rehabilitación”. ¿Es posible determinar, a partir del uso de un material común, el testimonio, rasgos que permitan hablar de una cierta regularidad estructural que llamaremos género? Esta pregunta no es otra que la de si el género es un conjunto empírico o una clase lógica.²⁵

Si nuestra pregunta por el género es una pregunta por rasgos de la obra, tendremos que usar algún sistema que ponga ciertas características textuales en relieve. Si nuestro sistema apunta hacia lo social, en tanto el género es un producto histórico²⁶, tendremos que encontrar un sistema de análisis que conecte la obra con el tiempo y el espacio de su producción. Ambas características se reúnen en el cronotopo, que es “la intervenculación

²⁰ “El Universo (que otros llaman La Biblioteca) [...]” Jorge Luis Borges, “La biblioteca de Babel”. En su: *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé, 1996. p.107

²¹ Jean-François Lyotard, *La diferencia*. Barcelona, Gedisa, 1988, p.104

²² Rudolf Arnheim, *El quiebre y la estructura*. Santiago, Andrés Bello, 2000. p.61

²³ Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península, 1987. p.105

²⁴ Peter Bürger, Op. Cit. p. 62

²⁵ Gerard, Genette, *Figuras V*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005. p.38

²⁶ Leonidas Morales, *La escritura de al lado. Géneros referenciales*. Santiago, Cuarto propio, 2001. p.25

esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura, [...] Entendemos el cronotopo como una categoría formal y de contenido en la literatura.”²⁷

El análisis cronotópico consiste en el rastreo de partículas espaciotemporales relevantes por su posición o frecuencia al interior del texto. Una vez hecha la descripción de las formas del espacio / tiempo, se procede a situar el género en el marco histórico de su aparición, intentando determinar los contenidos contextuales que por esta vía ingresan al texto.²⁸ El que el espacio y el tiempo concretos de la historia se elaboren artísticamente en la obra y ahí se vuelvan visibles²⁹ puede permitirnos avanzar en la comprensión del período en el que se gestaron los textos que analizamos³⁰.

El cronotopo visibiliza tiempo y espacio al relacionarlos de manera condensada y orgánica. Al interior de la obra literaria, espacio y tiempo se hallan vinculados hasta volverse uno.

“En el cronotopo literario-artístico tiene lugar una fusión de los indicios espaciales y temporales en un todo consciente y concreto. El tiempo aquí se condensa, se concentra y se hace artísticamente visible; el espacio, en cambio, se intensifica, se asocia al movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los indicios del tiempo se revelan en el espacio, y éste es asimilado y medido por el tiempo.”³¹

Es posible determinar la existencia de un género (o un subgénero) literario mediante el estudio de las regularidades del espacio y el tiempo, es decir, el cronotopo, en distintas obras afines (el cronotopo no tiene fundamento estadístico, se basa en la crestomatía):

“El cronotopo tiene una importancia genérica sustancial en la literatura. Se puede decir concretamente que el género se determina precisamente por el cronotopo; además, en literatura, el tiempo constituye el principio rector en el cronotopo. Este, como categoría formal y de contenido, determina (en gran medida) también la imagen del hombre en la literatura: esta es siempre esencialmente cronotópica.”³²

Ahora bien, la forma que adquiere la idea de cronotopo en el análisis histórico de variaciones de la novela que hace Bajtín parece indicar una cierta inconsistencia conceptual:

“We seem to be faced with apparently contradictory claims: on one hand, the adventure chronotope defines the place of the Greek romance in a historical sequence. But the same chronotope is also treated as a transhistorical feature to be found in works separated from each other by many centuries.”³³

Podríamos pensar que el cronotopo es inconsistente como concepto si no viéramos que su uso tiene dos sentidos; uno, como la cristalización de una forma de tiempo y espacio

²⁷ Mijail Bajtín, *Problemas literarios y estéticos*. La Habana, Arte y Literatura, 1986. p.270

²⁸ Mijail Bajtín, *Op. Cit.* p. 271

²⁹ Ídem.

³⁰ Más arriba ya mencionamos la ambigüedad que funda la postdictadura al nombrarla con el eufemismo “transición a la democracia”

³¹ *Ídem*

³² *Ídem, énfasis del autor*

³³ *Michael Holquist, Dialogism: Bakhtin and his world. London/New York, Routledge, 1990. p.112-3*

al interior de un determinado discurso (literario o no); dos, como una cierta constante de formación del tiempo y el espacio que determina el género y es determinado por éste.

“The chronotope in literature has an intrinsic generic significance not only because it determinate genres, but because the reverse is also true: genres determine it, both for autors and readers, all of whom entertain it as a background against which their own dialogue with a particular work can be made meaningful”

34

El cronotopo no es sólo un “recurso literario”, sino una forma de organizar la totalidad de la obra y el género, remitiéndolo a una significación de la vida humana en el tiempo y el espacio. Por eso el cronotopo *constituye* la obra, porque su significado lo hace pasar más allá del nivel mecánico.³⁵

El análisis de la formación del primer uso del cronotopo nos ayuda a distinguir mejor las características normativas con las que es aplicado posteriormente a la construcción de otras obras. “It is at the level of genre that relatively transhistorical figures are possible, enabling a pattern against which perception of any particular text at any particular time allows us to see it as distinct”³⁶

Privilegiar el estudio de las formas del tiempo y el espacio y sus vínculos (cronotopo) al interior del texto dramático permitiría superar la discusión sobre elementos periféricos del texto dramático y permitirnos profundizar nuestro conocimiento sobre sus estructuras profundas y sus variaciones históricas recientes. Podría pensarse que el uso del cronotopo, nacido (en el sentido bajtiniano) para el estudio de la narrativa, podría ser poco relevante en el análisis dramático. Pero basta recordar la forma en que desde el Renacimiento se leyó la poética aristotélica³⁷, sumada a una mirada a vuelo de pájaro por la historia de la dramaturgia para encontrarse con configuraciones espaciotemporales distintivas y bastante estables. El cronotopo salta a la vista en los textos dramáticos, obligados a pensar no sólo en una construcción de ficción sino en unas ciertas condiciones de representación espaciotemporales concretas, los teatros³⁸.

Toda dramaturgia construye un presente que se proyecta al teatro y la lectura como el momento de la representación. Desde este presente, el diálogo proyecta imaginariamente el mundo bien hacia *allá* (fuera del escenario) o hacia *entonces* (fuera del momento representado). Esta doble creación del mundo articula una de esas oposiciones binarias en que se deleitan los semióticos³⁹.

Podría pensarse que un estudio cronotópico de textos dramáticos debiera centrarse en los espacios y tiempos dramatizados, es decir, reconstruidos como presentes de la ficción escénica (las afueras del palacio de Tebas, el hotel de *El Malentendido*, de Camus, la prisión de Segismundo en *La vida es sueño*). Sin embargo, los textos dramáticos construidos sobre testimonios, tienden al *allá* y al *entonces*. El testimonio, en tanto material

34 *Ídem.*

35 “Un todo es mecánico si sus elementos están unidos solamente en el espacio y en el tiempo mediante una relación externa y no están impregnados de la unidad interior del sentido.” Mijail Bajtín. Op. Cit. 1999. p.11

³⁶ Michael, Holquist. Op cit. p. 112-3

³⁷ Aquello de las “tres unidades”

³⁸ Aunque estos teatros sean teatros de la mente.

³⁹ Oposición Deíxis/ anáfora, según la terminología de Fernando de Toro, en su *Semiótica del teatro*. Buenos aires, Galerna, 1989. p. 26 y ss.

de prueba, se refiere a aquello que no es posible materializar aquí y ahora. Un estudio cronotópico del texto dramático testimonial debe prestar igual atención a los espacios y tiempos representados y a los que la palabra convoca, buscando similitudes, coincidencias, desfases y contradicciones entre momentos enunciados y de enunciación

Ciertamente, el cronotopo corre el peligro de pasar de ser herramienta a jerga⁴⁰. Evitar la transformación es relativamente simple, basta con realizar un análisis textual, buscando las partículas espaciotemporales de un texto antes de pasar a la interpretación. De esta forma esperamos no aumentar el abuso de la terminología bajtiniana sino profundizar su aplicación y demostrar su utilidad. El cronotopo fue utilizado por Bajtín exclusivamente para el análisis de novelas, aunque su formulación teórica abarca toda la literatura. Desde entonces no ha sido usado, hasta donde nuestro conocimiento alcanza, para intentar delimitar los géneros dramáticos. En este aspecto nuestra investigación es carácter exploratorio.

1.3 Texto dramático: Las palabras de las acciones que representan acciones.

El objeto sobre el que se aplica este análisis es un conjunto formado por cinco textos dramáticos chilenos. El texto dramático constituye un tercer borde de la literatura, en el sentido de ser una obra que se consume prioritariamente fuera de la literatura, espectacularizada. El texto dramático siempre ha ocupado un lugar incierto como literatura. Aunque no puede negarse su importancia e influencia en el ámbito literario (debiera bastar nombrar a Shakespeare, Racine, Sor Juana Inés) usualmente es fuera de la página impresa donde, transformada en teatro, encuentra su forma final.

“El texto dramático tiene la particularidad de que pertenece a dos campos del arte y se le adscriben una variedad de funciones, posibilidades y modos de ser, según el tipo de argumentación (y, a veces, también según la buena voluntad de resolver problemas concretos y no esenciales).”⁴¹

La aparición del texto dramático en tanto obra literaria para la teoría literaria nos remonta a la poética aristotélica, de manera que su surgimiento como distinción conceptual está entrelazado con el inicio de la discusión sobre los géneros literarios, discusión que también atañe a esta investigación.⁴² Según Aristóteles, la capacidad humana de hacer representaciones puede categorizarse según una división tripartita: el objeto que se va a representar, el medio o material de la imitación (color, sonido, palabra, acción), y el modo de la representación.

⁴⁰ Como ha ocurrido, por ejemplo, con el término *dialogismo* y, más aún, con *carnevalización*. Es tanto lo que se ha usado el término para referirse sin mesura (ni utilidad) a la narrativa latinoamericana, que cualquiera podría pensar que en esta parte del mundo sólo se escribe dentro del sambódromo.

⁴¹ **Miroslav Procházka, “Naturaleza del texto dramático”. En María del Carmen, Bobes Naves (ed.), *Teoría del teatro*. Madrid, Arco/Libros, 1997. p.57**

⁴² Puede, por cierto, remontarse la discusión sobre los géneros literarios hasta Platón. Convéngase, sin embargo, en el carácter fundacional en este aspecto de la poética aristotélica, que ha llevado incluso a Miguel Garrido Gallardo a decir que la teoría de los géneros, en adelante, no es más que “Una vasta paráfrasis de Aristóteles” (En: Miguel Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros, 1988)

Y he aquí que en la inauguración misma del texto dramático está el germen del problema. Porque, en cierto momento dentro de su taxonomía, Aristóteles se inclina por darle preferencia al objeto que representa la tragedia, las acciones (“personajes que obran y actúan”). Si esto es así, sería comprensible que el espectáculo precediera a la planificación textual de la tragedia en importancia. Pero más adelante, el filósofo pone como el más importante de los elementos que componen la tragedia, la organización de la acción. Al hacer esto, pone de relieve nuevamente el texto, que contiene la organización de las acciones sucesivas (nada se nos dice de las simultáneas, tan escurridizas para la literatura). Se entroniza entonces al texto, que puede llevar por sí sólo a la catarsis y nos ahorra los gastos del espectáculo. Así se inaugura una tensión entre espectáculo y texto que impregna toda discusión sobre el carácter del texto dramático: ¿Debemos considerarlo una planificación de un evento posterior, de manera que sólo el espectáculo le confiera su verdadero sentido o debemos considerarlo una matriz que contiene su futura representación, de tal suerte que el teatro sea sólo cumplimiento de una profecía textual inexorable?

La separación nacida en la poética aristotélica tuvo efectos perdurables. Para efectos de la historia de la literatura, de ahí en adelante el teatro se transforma en drama. El teatro, convertido en texto dramático, queda canonizado como género literario, a costa de considerar la actividad escénica poco más que un adorno, un lujo.⁴³ Es importante aclarar que esta corriente, aunque dominante, no fue única. Persistió y se manifestó intermitentemente la idea del teatro como producto final del texto dramático⁴⁴

Sin embargo, a partir de la segunda mitad del siglo XIX y en directa conexión con el proceso de autonomización del campo artístico en Europa⁴⁵, puede rastrearse un desarrollo de la autonomización de la escena respecto del texto dramático, tanto a nivel pragmático como teórico. En el marco de la especialización social en la que surgen los artistas como figuras especializadas, en el teatro surge el director de escena como especialista distinto del autor del texto dramático. La complejidad que en este punto ha alcanzado la maquinaria escénica y los cada vez más elevados requerimientos espectaculares del público llevan al poder al director de escena, desplazando al autor. Para afirmar su autonomía, lo escénico deja de lado la escritura, en lo que parece una suerte de parricidio. Sabemos, por el mismo teatro en la historia de un tal Edipo, que de la muerte del padre no puede salir nada bueno.

La caída del texto dramático como autoridad forma parte del mismo proceso de desprestigio de las nociones de autor y género. En su dimensión más profunda, esta emancipación puso en jaque la idea misma de lo dramático.⁴⁶ Es decir, duda que la esencia del teatro sea presentar un “espectáculo móvil y sucesivo de una lucha animada entre personajes vivientes que persiguen deseos opuestos [...] [que] producen el resultado final de esta lucha a cuyo tumulto de pasiones y acciones humanas sucede el reposo”⁴⁷

⁴³ Martin Esslin cita, como ejemplo, su edición del Oxford Dictionary, en la que la definición de “drama” es: “a composition in prose or verse adapted to be acted on the stage, in which a story is related by means of dialogue and action, and is represented with accompanying gesture, costume and scenery [...]”. *An anatomy of drama*. New York, Hill and Wang, 1984. p. 9, el énfasis es mío.

⁴⁴ Es el caso de las *Lecciones de Estética*, de G. W. F. Hegel.

⁴⁵ Véase *supra*.

⁴⁶ Para una historia de estos esfuerzos, véase p. e. José Sánchez, *Dramaturgias de la imagen*. Madrid, Cátedra / Universidad de Murcia, 1989

⁴⁷ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Lecciones de Estética*, Vol. III cap. 1, sección II.

De manera que, separados definitivamente por la historia gracias a las renovaciones teatrales de los siglos XIX y XX, texto y escena volvieron a trenzarse en una disputa tan fascinante como estéril entre logocentristas y escenocentristas.⁴⁸ En esta confrontación se esgrimía, de un lado, la posibilidad, siempre hipotética de transformar la guía telefónica en un espectáculo teatral conmovedor. Del otro, no cesa de aparecer el prestigio de los textos clásicos, su capacidad de conmover con bellos versos incluso durante la más torpe de las representaciones. Subyace en ambos un reduccionismo que quizá enmascare otras luchas menos glamorosas, como el control de las ganancias producidas por las entradas.

Una de las posibilidades que se abrieron entonces para intentar zanjear la cuestión, quizás la más visitada debido al impulso de la semiótica, fue la de considerar el texto dramático (TD) parte de un texto más amplio, el texto espectacular (TE), que sería el conjunto formado por todos los sistemas de signos escénicos, tejidos, textualizados en un "espesor de signos"⁴⁹. Pero este transformar todo en texto termina matando el aspecto propiamente visual, de imagen, de lo teatral, que desaparece en el deseo de que todo se "lea"⁵⁰

Otra posibilidad es considerar el texto dramático como una especie de resto arqueológico, una ruina que sólo pueden usar los que no leen las revistas de moda. Si el teatro, emancipado del texto como matriz generadora de la representación, puede partir de cualquier texto, no existiría (más) el texto dramático como un objeto claro y distinto. El texto dramático habría perdido su especificidad.⁵¹ Por cierto, esto no es más que un malabarismo. Como aclara Veltrusky,⁵² que el teatro pueda servirse de todo tipo de texto no impide que el drama⁵³ sea un objeto artístico (literario) válido, independiente, vivo.

Uno de los riesgos de dejar de lado el texto dramático es encandilarse con la soltura del escenario, dejando en la oscuridad el principio que organiza la representación. Ninguna representación es completamente "libre". Una pauta organiza todo espectáculo y permite discernir entre distintas organizaciones posibles. Ciertamente, muchos espectáculos teatrales se organizan *performativamente* es decir, a través de acciones que no son ilusorias ni ficcionales.⁵⁴ Un espectáculo también puede organizarse de manera exclusivamente rítmica o musical, aunque difícilmente lo seguiríamos llamando teatro. Ocurriría lo mismo si la organización fuera exclusivamente plástica, visual. Sin embargo, la gran mayoría de las obras responde a principios de organización que se encuentran en el texto dramático. Comprobar que esta organización es perceptible en los textos es uno de los supuestos de esta investigación.

⁴⁸ Para una revisión y al mismo tiempo un síntoma de este problema véase: José Luis García Barrientos, *Drama y Tiempo*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991. p. 33 y ss.

⁴⁹ Roland Barthes, "el teatro de Baudelaire". En su: *Ensayos críticos*. Barcelona, Seix Barral, 1987. p.49

⁵⁰ Regis Debray, *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en Occidente*, Barcelona, Paidós, 1994, p. 155

⁵¹ Patrice Pavis, *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*. Santiago, Lom/ Arcis, 1998. p. 68

⁵² Jiri Veltrusky, *El drama como literatura*. Buenos Aires, Galerna /IITCTL, 1992, p.15

⁵³ La expresión *drama* puede entenderse de varias formas. En este caso, siguiendo a Veltrusky, se usa como sinónimo de texto dramático.

⁵⁴ Esta idea está muy mal desarrollada en Andrés, Kalawski, "Hacia una pragmática de las acciones escénicas". En *Apuntes*. Santiago de Chile. n° 124, 2004

El texto dramático posee una naturaleza dialógica profunda que se expresa morfológicamente pero que, además, determina su carácter literario.⁵⁵ Es fácil pensar que los textos dramáticos en los que el diálogo se diluye en discursos difícilmente conectados ya no son dialógicos. No es así. “El diálogo difiere del monólogo en que se desarrolla no sólo en el tiempo sino también en el espacio.”⁵⁶ La interacción verbal en turnos no es más que la manifestación más superficial y evidente de lo dialógico. La productividad escénica de un texto depende de, entre otros factores, el carácter dialógico que éste posea, su capacidad de anclarse al espacio. Es este carácter dialógico, su conexión con un “aquí / ahora específico”⁵⁷ el que potencia la importancia de estudiarlo cronotópicamente y origina unas *matrices textuales de representatividad*⁵⁸ que lo vuelven un objeto claro y distinto⁵⁹.

Sin embargo, el brillo del escenario ha postergado a un segundo plano el estudio de los aspectos textuales, dramáticos, sobre todo en ciertos casos. Si al drama se le ha concedido anterioridad (temporal y ontológica) y persistencia respecto del teatro, al lidiar con espectáculos que no se basan en textos dramáticos se niega (o se olvida) que puedan producir, como excedente, textos dramáticos perdurables y estéticamente interesantes.

Dicho de otra manera, no es cierto que el texto dramático produzca ni modele por sí solo la escena, pero tampoco es cierto que un texto que resulta de una puesta en escena no contenga de ninguna manera ese espacio, ese escenario. La autonomía es autonomía relativa. Un texto que sucede a una puesta en escena es un registro de un arte precario y transitorio como el teatro. Justamente, manifiesta su transitoriedad y precariedad al registrarlo incompleto, modificado.

La misma idea, si se prefiere la jerga de la semiótica, podría expresarse así. Texto Dramático y Texto Espectacular nunca coinciden por completo, de manera que ninguna literatura contiene una puesta en escena y ninguna puesta en escena agota el texto, no lo realiza por completo.⁶⁰

En el caso de Chile, otras razones contribuyeron a postergar el estudio de los textos vinculados a las puestas más innovadoras. Es posible pensar que “Los contextos políticos de dictadura y de transición desprestigiaron los discursos verbales [...]”⁶¹ También es posible pensar que hayan sido los mismos creadores teatrales quienes impulsaran esta postergación del texto dramático dado el

“[...] interés de los directores teatrales (que comenzaron a crear durante la dictadura) por provocar una descolonización estética (una distanciamiento de ciertas corrientes europeas y estadounidenses), por una parte, porque ya no había más intercambio con directores teatrales extranjeros en los departamentos

⁵⁵ Jiri Veltrusky, Op Cit. p. 13

⁵⁶ Jiri Veltrusky, Op Cit. p. 16

⁵⁷ Ídem

⁵⁸ Anne Ubersfeld, *Semiótica Teatral*. Madrid, Cátedra / Universidad de Murcia, 1989. p. 16

⁵⁹ Para objetos distintos, herramientas distintas. Esto parece haberlo olvidado Juan Villegas (*Nueva interpretación y análisis del texto dramático*, Ottawa, Girol Books, 1991, p. 13 y ss.) con su deseo de transformar al “hablante dramático básico” en una especie de narrador. Estudiar como narrativa el drama es como martillar un tornillo.

⁶⁰ Anne Ubersfeld, Op Cit. p.32

⁶¹ Violeta Espinoza, “Un prólogo en seis fragmentos”. En Ramón Griffero. *Diez obras de fin de siglo*. Santiago, Frontera Sur, 2005. p.8

de teatro universitarios, y por otra parte, porque la autonomía y la independencia artística era una consecuencia histórica lógica después del apogeo teatral independiente y universitario de los años cincuenta y sesenta.⁶²

Estamos, por lo tanto, frente a un margen. Aunque las obras que vamos a estudiar estuvieron en su momento legitimadas tanto por un público relativamente amplio como por la academia que les brindó su atención en tanto puestas en escena, los textos que produjeron han sido desplazados a la sombra.

1.4 Testimonio: definición operativa

Decíamos que el objeto de esta investigación es un conjunto de cinco textos dramáticos, pero la delimitación de este conjunto, su rasgo distintivo es que todas se autodenominan *testimoniales*. De manera que uno de los supuestos de esta investigación es que los creadores, lejos de delirar, rotulan sus obras de manera acertada. Abordaremos, pues, cinco textos dramáticos testimoniales.

¿Qué será el testimonio, este borde de la literatura que quiere romper con la ficción, una de sus características más preciadas? Una revisión de la literatura crítica sobre el testimonio en literatura conduce rápidamente a la idea de que sobre este término existe una enorme confusión de ideas y “ambigüedad conceptual”⁶³, atribuible, quizá, al voluntarismo político asociado a la “narrativa testimonial” desarrollada sobre todo en las décadas del 60, 70 y 80 del siglo pasado. Incluso el famoso manual de Margaret Randall destinado a la producción de “narrativa testimonial” reconoce el vacío conceptual que se cierne sobre el testimonio.⁶⁴ Hasta hay quien, sin más, lo asimila a la autobiografía.⁶⁵ Es necesario delimitar este borde. Intentemos una definición operativa.

Al abordar un objeto, tenemos muchas veces la tentación de igualarlo a su nombre. Buscamos, por lo tanto, el origen de su nombre. Pero las cosas y los nombres están siempre separados, de manera que nada asegura que el origen del nombre sea el origen de la cosa. No parece justo, entonces, intentar un truco etimológico que, además, terminaría negando la variación histórica. La verdad no está en el origen sino en el devenir⁶⁶

Es preferible entonces, para abordar un objeto, sobre todo uno borroso, confuso, como el testimonio, preguntarse por su uso:

“¿Qué quiere decir ‘yo testifico’? ¿Qué es lo que quiero decir cuando digo ‘yo testimonio’ (ya que uno no testimonia más que en primera persona)? Quiero decir no ‘yo pruebo (demuestro)’ sino ‘yo juro que he visto, que he escuchado,

⁶² *Ídem.*

⁶³ Leonidas Morales, Op. cit. p. 21

⁶⁴ Margaret Randall, Artículo citado. p. 21

⁶⁵ Soledad Lagos. “Teatro La Memoria: hacia una poética de la marginalidad en el teatro chileno de los '90”. En *Apuntes*. Santiago de Chile, nº 112, 1997. p. 106

⁶⁶ Regis Debray, op. Cit. p. 14

que he tocado, que he sentido, que he estado presente'. Tal es la dimensión irreductiblemente sensible de la presencia y de la presencia pasada...⁶⁷

El uso judicial del testimonio no es su función más apropiada sino una función impropia (esto es importante para la reivindicación política del testimonio). El testimonio sensible sólo es útil como prueba cuando faltan las pruebas materiales, cuando no se posee evidencia o no se pueden recrear las circunstancias que se intentan demostrar. El testimonio depende siempre de la fe⁶⁸, no contiene su propia certeza.

Decimos que damos nuestro testimonio cuando, en primera persona, hablamos de lo que hemos sentido⁶⁹. Y nuestra palabra busca conseguir y retener ese acto de fe de la escucha que para el testimonio es imprescindible. Le atribuimos a un discurso (o a un objeto no discursivo, como un palo pintado en una carrera de posta) el carácter de testimonio cuando ese discurso nos sirve para, a través de la fe, darle carácter de prueba y contribuimos con ello al establecimiento de una verdad⁷⁰, de una verdad que de otra forma no podríamos asegurar.

El problema, como se ve hasta aquí, es que además de la condición de estar relatado en primera persona, ningún rasgo que delimite esta clase discursiva parece desprenderse como evidente y necesario, de manera de poder formar con él una clase, un género, siquiera un estilo o un grupo históricamente limitado. El testimonio parece más bien un recurso discursivo que podría usarse al interior de cualquier obra literaria.

Por otra parte, un receptor incauto podría atribuirle función testimonial a una obra que no la pretende, sea asumiendo que el discurso de tal personaje responde a una experiencia vivida o tomando como testimonio la obra misma (a la manera del palo pintado en la carrera de posta), suponiéndola manifestación de tal o cual experiencia, sin que ella esté expresada por un personaje en particular, sino manifieste su presencia mediante huellas estilísticas.

Pero lo anterior no impide que haya objetos que se acomoden mejor que otros a la función testimonial. Relatos en primera persona que no son autobiografías en tanto el énfasis no está puesto en abarcar el arco de una vida sino en la afirmación de la experiencia sensible de, la presencia frente a, un hecho determinado⁷¹.

Aunque el testimonio es posible para dar cuenta de cualquier experiencia, va a ser necesario sólo para quienes no tienen acceso a más prueba que la fe. ¿Quiénes son estos, aquellos a quienes su experiencia les es negada porque sale del marco de lo compartido por quienes lo escuchan? Justamente, es esa inaccesibilidad de la experiencia la que obliga al acto de fe (en la emisión y en la escucha) que funda el testimonio ¿Quiénes serán entonces los testimonialistas? Aquellos con experiencias improbables o inaceptables, aquellos con experiencias religiosas íntimas, como las revelaciones, y aquellos marginados por la sociedad. Históricamente, la llamada "narrativa testimonial" se ha abocado a estos

⁶⁷ Jacques Derrida, *Poétique et politique du témoignage*. Paris, L'Herne, 2005. p. 31, énfasis del autor, mi traducción

⁶⁸ Jacques Derrida. Op.Cit. p.32

⁶⁹ No en nuestro interior sino a través de nuestros sentidos.

⁷⁰ Leonidas Morales, Op. Cit. p.23

⁷¹ Juan Armando, Epple, "Acercamiento a la literatura testimonial de Chile". En Oscar Hahn (ed.) *Revista Iberoamericana*.

Nº 168-9. 1994 p. 153.

últimos⁷², a quienes son desplazados dolorosamente hacia afuera del marco social⁷³, en un proceso de higienización:

“No hay cuerpo de la República. Por el contrario, es el cuerpo de la sociedad el que se convierte, a lo largo del siglo XIX, en el nuevo principio. A este cuerpo se le protegerá de una manera casi médica: en lugar de los rituales mediante los que se restauraba la integridad del cuerpo del monarca, se van a aplicar recetas, terapéuticas tales como la eliminación de los enfermos, el control de los contagiosos, la exclusión de los delincuentes. La eliminación por medio del suplicio es así reemplazada por los métodos de asepsia: la criminología, el eugenismo, la exclusión de los ‘degenerados’.”⁷⁴

Pero los desplazados, por cierto, no se conforman con el lugar asignado. Justamente porque se los reduce al silencio, desean hablar:

“Cuando una cultura nos condena a quedar expulsados de la humanidad por un delito que ignoramos, necesitamos que una corte de apelación nos declare inocentes. Ésta es la razón de que tantas víctimas experimenten esa extraña necesidad de testificar en público para rehabilitarse.”⁷⁵

De este carácter marginal del testimonialista se deriva la mediación a la que aparece vinculado. Hay otro, un miembro del centro y no del margen que es capaz de acomodar al testimonialista al interior de un sistema que permita su recepción.⁷⁶

La mediación a la que está sometido el testimonio lo vuelve el producto tensionado de dos intereses no necesariamente coincidentes: por un lado, el deseo que mueve al testimonialista a contar, a pasar por la palabra esas experiencias que lo afectan. Por otro, el mediador, el que escribe, que desea entregar esas palabras a otros oídos, que corta, pega, transforma. Hay una ablación del destinatario original del testimonio (que la mayor parte de las veces es el escribiente) y un desplazamiento del testimonio a nuevos oídos.

La mediación del testimonio, una virtual traducción a la que lo somete el *escriptor*, no es un detalle, un accidente. Es aquí donde, gracias a la voz autorizada del *escriptor*, perteneciente a una comunidad central, la obra puede adquirir su dimensión estética. Primero, porque la palabra del testimonialista es sometida a una serie de torsiones, cortes y desplazamientos orientados por los supuestos estéticos del mediador. Segundo, porque al integrarse en un corpus más amplio de obras artísticas que ha producido el mediador, el receptor está dispuesto a otorgarle un carácter estético al testimonio.

Este mismo carácter marginal y mediado del testimonio explica una parte del carácter de “simulacro literario de la oralidad”⁷⁷ de los testimonios. El testimonialista se expresa

⁷² Leonidas Morales, “La verdad del testimonio y la verdad del loco”. En: Homenaje a Diamela Eltit (19 de octubre de 2006. Santiago. Pontificia Universidad Católica de Chile) s/e

⁷³ Como lista John Beverley en su ensayo “The margin and the center. On testimonio”: “The child, the ‘native’, the woman, the insane, the criminal, the proletarian”. En Georg M. Gugelberger (ed.) *The real thing Testimonial discourse and Latin America*. Durham, Duke University Press. 1996. p.25

⁷⁴ **Michel Foucault, *Microfísica del poder*. Madrid, Ediciones La Piqueta, 1992. p.103**

⁷⁵ **Boris, Cyrulnik, *El amor que nos cura*. Barcelona, Gedisa, 2005. p.136**

⁷⁶ Para un ejemplo de esto, véase la forma en que Leonidas Morales aborda la inserción del testimonio *El Padre Mío* al interior de la obra narrativa de Diamela Eltit. Leonidas Morales, 2006. ponencia citada.

⁷⁷ John Beverley, Op. cit. p. 27

oralmente, ya que, precisamente por su posición marginal, le está vedada la escritura y, aún más, la publicación. El escribiente, en cambio, se mueve dentro de la cultura letrada pero, en aras de la preservación de la presencia del testimonialista, sobre la que se funda la fe de los receptores, intenta conservar marcas que recuerden la oralidad. La relación entre oralidad (“[...] el lenguaje gesticulado, murmurado, chillado [...]”⁷⁸) y presencia estaría fundada en continuidad cuerpo-voz:

“El primero [el lenguaje hablado] es casi una prolongación del cuerpo, el otro [el lenguaje escrito] es ‘una cosa mental.’ La hegemonía de la cultura escrita sobre la cultura oral fue fundamentalmente una victoria de la abstracción sobre el empirismo. En la posibilidad de emanciparse de las situaciones particulares radica el vínculo que ha ligado siempre inextricablemente la escritura al poder.”⁷⁹

80

A pesar de basarse en un acto de fe, el testimonialista no puede dejar sólo a la fe la credibilidad de su testimonio. “Puesto que el relato testimonial es el exponente y el garante de la verdad del sujeto, no puede sino hallarse sometido a una cuidadosa vigilancia de su exactitud.”⁸¹ Por esto, los testimonios abundan en detalles, para introducir lo que Barthes llama “efecto de realidad”⁸². El recurso a los pormenores busca dar la impresión de verificabilidad, a la vez que la intensidad de la experiencia detona la abundancia de detalles insignificantes, la llamada “hipermemoria”⁸³. El afán por los detalles es tal, que a ratos los testimonios arriesgan entrar en el delirio. Realidad y mundo llegan a invertir su orden al brindar la sensación de que de la exactitud del relato depende lo real.⁸⁴ Este rasgo supone una tensión más en el testimonio, que intenta a la vez la subjetividad y la referencialidad.⁸⁵

Tenemos entonces un haz de rasgos, mezcla de pragmática e historia, que permiten delimitar preliminarmente el testimonio literario. El testimonio será un relato en primera persona con pretensión referencial⁸⁶ (ya que “dice haber visto u oído alguna cosa”⁸⁷) sobre una experiencia marginal, inaceptable (normalmente vinculada al dolor síntoma o causa de la marginación), que aparece en una obra literaria mediado por un escribiente que lo convierte en simulacro de oralidad.

Esta definición de testimonio literario no especifica, no obliga, una ideología. Parte del problema con el testimonio es que se le han sobreimpuesto características políticas a sus rasgos. Por cierto, dado que el testimonio se ha desarrollado más en torno a los

⁷⁸ Carlo Ginzburg, *El queso y los gusanos*. Muchnik, Barcelona, 1997, p. 99

⁷⁹ *Ídem*.

⁸⁰ **Las objeciones canónicas a esta idea pueden encontrarse en Jacques Derrida y Julia Kristeva. “Semiología y gramatología”. En: Jacques Derrida et al. Posiciones. Valencia, Pretextos, 1977**

⁸¹ Leonidas Morales, op. Cit. p. 60.

⁸² Roland Barthes, “El efecto de realidad”. En su: *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós, 1987.

⁸³ Boris, Cyrulnik, *El amor que nos cura*. Barcelona, Gedisa, 2005.p.120

⁸⁴ Leonidas Morales, op. Cit. p. 61.

⁸⁵ Patricia Zangaro, “La palabra y el horror”. En: VV. AA. *Cómo se escribe una obra teatral*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

⁸⁶ Georg M. Gugelberger, “Institutionalization of transgression: Testimonial discourse and beyond”. En: Georg Gugelberger (ed.). Op. cit. p.10

⁸⁷ Leonidas Morales, *La escritura de al lado. Géneros referenciales*. Santiago, Cuarto propio, 2001. p.24

“sujetos marginales”, se le ha vinculado con la izquierda. Pero “puede haber –y de hecho hay- testimonios desde la derecha.”⁸⁸

De esta definición del testimonio que calificamos como “literario” para distinguirlo de los requisitos, por ejemplo, del testimonio judicial, no se desprende que el testimonio sea nada más que una posibilidad, un tropo. Lejos está la posibilidad de tratarlo como un género. Ciertamente, el que la literatura pueda valerse de la recolección e inclusión de testimonios al interior de la obra no basta para afirmar que el testimonio sea un género⁸⁹. Pero tampoco parece viable pensar que la inclusión manifiesta e intensiva de un cierto tipo de discurso al interior de la obra no afecte al género que lo cobija.

En este caso, en el texto dramático, podríamos reproducir el problema general que se enunció más arriba. Cualquier obra puede ser considerada testimonial, por ejemplo, del momento histórico en que fue creada. Así ha ocurrido con el teatro de denuncia. Luego, una obra puede considerarse testimonial en más propiedad (esto es, que cumple mejor la función de testimonio, que, como dijimos, puede en teoría cumplirla cualquier objeto a condición que se de sobre él la convención de la fe) cuando se construye a partir de testimonios.

Este es el caso, por ejemplo, de la magnífica *Retablo de Yumbel*,⁹⁰ de Isidora Aguirre, construida a partir de testimonios de familiares de víctimas de atropellos a los derechos humanos durante la dictadura. Pero esta obra sostiene los testimonios (los domestica, si se quiere) al interior de una acción dramática convencional, transformando los testimonios en discurso de personaje al mismo nivel que los diálogos creados por la autora y funcionales a la acción. Lo mismo puede decirse del “teatro antropológico” desarrollado en la década del 70 del siglo pasado, que produjo, por ejemplo, *Tres Marías y una Rosa*⁹¹, de David Benavente y *Los payasos de la esperanza*⁹², de Raúl Osorio y Mauricio Pesutic.⁹³

Por último, una obra podría construirse recopilando testimonios y sin construir una acción dramática convencional. Sin crear escenas de interacción más que las que se desprenden de los propios testimonios. En este caso, el testimonio desborda su carácter de material de la creación para intervenir en la estructura misma de la obra⁹⁴. La fragmentación del texto es una de sus características más vistosas. Este es el caso de las cinco obras que analizaremos en esta investigación. Esto es lo que consideraremos, en mayor propiedad, teatro testimonial⁹⁵.

⁸⁸ John, Beverley, “Introducción”. En: John Beverley y Hugo Achugar (ed.) Revista citada. p. 13-4.

⁸⁹ Ídem.

⁹⁰ Santiago de Chile, 1987

⁹¹ Santiago de Chile, 1979

⁹² Santiago de Chile, 1977

⁹³ Una interesante revisión de los distintos usos que le ha dado el teatro chileno a materiales testimoniales y documentales puede encontrarse en: María de la Luz Hurtado, “La memoria en el teatro chileno actual: subjetividad e historia.” En: Osvaldo Pellettieri (ed.), *El teatro y su crítica*. Buenos Aires, Galerna, 1998.

⁹⁴ Esta misma distinción se encuentra desarrollada en Andrés Kalawski, “Dos gelatinas en el TD contemporáneo” En: *Cátedra de artes*. Santiago, P. Universidad Católica de Chile. n° 2, 2006

⁹⁵ ¿Será necesario aclarar que esta categoría, por el número de testimonialistas y la diferencia entre testimonialista y escribiente no puede corresponder a lo que Patrice Pavis (*Diccionario del teatro*. Buenos Aires, Paidós. 2003. p.437-8) llama “teatro autobiográfico” y “autobiografía escénica”?

En breve, consideramos teatro testimonial a los espectáculos organizados sobre la base de relatos en primera persona emitidos por distintos hablantes pertenecientes a comunidades marginales al momento de su emisión. Estos relatos intentan ostentar su calidad oral original y tiene pretensión referencial respecto de la experiencia sensible del hablante. Mediados por un escribiente miembro de una comunidad “central” respecto del testimonialista, estos relatos se organizan en el teatro sin enmarcarse en una acción dramática cerrada ni progresiva. Texto dramático testimonial es el texto que organiza este espectáculo o que, siendo posterior a él contiene estos elementos de organización.

¿Puede el teatro testimonial alcanzar una cierta estabilidad que nos permitan nombrarlo como género? Esta es la pregunta que intenta responder nuestro análisis cronotópico de textos dramáticos testimoniales.

1.5 Pioneros y peligros: Antecedentes de la investigación.

Los estudios sobre el testimonio literario podrían esquemáticamente, situarse en dos grandes corrientes. Uno, los estudios literarios que investigan sus cualidades formales y sus implicaciones políticas. En esta corriente podríamos situar los conjuntos de artículos editados por Beverley y Achugar⁹⁶, Gugelberger⁹⁷, y los trabajos de Leonidas Morales sobre testimonio.⁹⁸ Estos tienen como interés su proximidad con los datos, su continuo ir y venir a los objetos. Sin embargo, están impregnadas muchas veces, como dijimos antes, de voluntarismo político que lleva a la imprecisión y la ambigüedad conceptual.⁹⁹ Dos, una corriente de especulación filosófica, que tiende a vincular el testimonio con problemas éticos y metafísicos. En ella podemos situar a Paul Ricoeur,¹⁰⁰ Giorgio Agamben¹⁰¹, Jacques Derrida¹⁰² y Jean-François Lyotard¹⁰³. Esta corriente reviste interés por su capacidad de vincular el testimonio literario con la experiencia humana y preguntarse por la naturaleza esencial de conceptos como presencia y verdad. Por otra parte, tienden a abusar de la etimología, hasta rozar el juego de palabras y muchas veces se alejan tanto de los objetos que los pierden de vista.

Así, valiéndonos de la profundidad de la segunda corriente, intentaremos mantenernos dentro de la primera evitando sus peligros mediante la aplicación de herramientas analíticas que vienen desde fuera del aparataje habitual para hablar del testimonio.

Respecto del texto dramático, el estudio de los géneros ha quedado estancado en la clásica división entre tragedia y comedia. Entre esos dos puntos se han ido añadiendo casi

⁹⁶ 1992, revista citada

⁹⁷ 1996, op. cit.

⁹⁸ 2001, Op. cit. y 2006, ponencia citada.

⁹⁹ De estos rasgos pueden eximirse los trabajos de Leonidas Morales

¹⁰⁰ *Texto testimonio y narración*. Santiago: Andrés Bello. 1983

¹⁰¹ *Lo que queda de Auschwitz*. Valencia: Pre-Textos, 2000

¹⁰² Op. cit.

¹⁰³ 1988, Op. Cit.

al azar otras manifestaciones más o menos cerradas históricamente, como el melodrama y la comedia de capa y espada, generando una especie de abanico arbitrario y confuso. Así, los trabajos sobre géneros dramáticos oscilan entre sistemas perfectos y cerrados a la historia y abiertos al tiempo pero de clasificación caprichosa.¹⁰⁴ La pobre bibliografía en castellano sobre géneros dramáticos¹⁰⁵ y el vacío en que ha quedado cierta parte de los textos dramáticos, piden un nuevo método para la determinación del género, que intentaremos con el cronotopo.

En cuanto al estudio del testimonio en el texto dramático, este ha permanecido oculto por tres razones principales: Uno, su proximidad con el teatro documental¹⁰⁶. Sin embargo, como ya discutimos, el testimonio no pertenece a la misma categoría probatoria que otros objetos. Es una prueba defectuosa, útil sólo cuando fallan las demás y que, al depender de la fe, parece servir más para centrarse en la construcción subjetiva que en la verificabilidad del referente, como pretende el teatro documental. Además, en las obras que nos interesan no hay más documento que el testimonio, a diferencia de la mayor parte del teatro documental que, desde Piscator, intenta multiplicar sus medios de prueba.¹⁰⁷ Dos, el aislamiento de los testimonialistas aproxima el teatro testimonial a otras manifestaciones performativas rituales que conectan la vanguardia con los antiguos rituales tribales¹⁰⁸, en los que el oficiante, en vez de dialogar con sus compañeros de escena, arroja su palabra hacia el público.¹⁰⁹ Tres, la fragmentación de la palabra de los testimonialistas, que es uno de sus rasgos más vistosos, permite echar el testimonio en el abultado saco del teatro postmoderno¹¹⁰. En este sentido hay un deseo de establecer filiación con el realismo psicológico, el drama simbolista y el teatro del absurdo, para construir un camino de incomunicación creciente sobre la escena que puede remontarse hasta los diálogos interrumpidos y elípticos de las obras de Strindberg y Chéjov.

Por último, no puede ignorarse, para estudiar el testimonio literario, en tanto el testimonio supone que el testimonialista existe o existió, la batería de análisis proveniente de las ciencias sociales (historia, sociología, psicología) que se han valido del testimonio y los han problematizado a su vez. No se trata aquí de anular la distancia entre personas y personajes, sino de asumir que ese deseo de referencialidad que trae aparejado el

¹⁰⁴ La escasez de estudios sobre géneros dramáticos no es más que un síntoma del problema general de clasificación literaria que ya comentamos.

¹⁰⁵ Baste para sustentar esta afirmación una ojeada de los libros de Virgilio Ariel Rivera. *La composición dramática. Estructura y canon de los siete géneros*. México: Gaceta, 1993 y Vicario Medina. *Los géneros dramáticos*. Madrid, Fundamentos, 2000

¹⁰⁶ Para un ejemplo véase: Thomas Irmer, "A search for new realities". En: *TDR: The Drama Review*, Fall, 2006. New York University and the Massachusetts Institute of Technology

¹⁰⁷ Al respecto véase: Atilio Favorini (ed.), *Voicings, ten plays from the documentary theatre*, Ecco Press, 1995.

¹⁰⁸ Al respecto véase: Victor Turner, "From ritual to theatre". En Richard Schechner, *Between theater & anthropology*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985. y Richard Schechner *Performance Studies. An Introduction*. Routledge, New York, 2002. También Christopher Innes, *Teatro sagrado: el ritual y la vanguardia* (trad. Juan José Utrilla), México, FCE, 1992.

¹⁰⁹ Patrice Pavis, *Teatro contemporáneo, imágenes y voces*. Santiago, Lom, 1998. p. 67

¹¹⁰ Cf. Osvaldo Pelletieri (ed.), *El teatro y su crítica*, Buenos Aires, Galerna, 1998; Fernando de Toro "Elementos para una articulación del Teatro moderno: teatralidad, deconstrucción, postmodernidad". En Sergio Pereira (ed.), *Quinientos años de Teatro Latinoamericano*, 1998. y Alfonso de Toro & Klaus Portl (eds.) *Variaciones sobre el teatro latinoamericano : tendencias y perspectivas: separata*. Frankfurt, Vervuert, 1996

testimonio arrastra también un cúmulo de estrategias discursivas que en la literatura son inhabituales y con las que otras disciplinas se han familiarizado.

2. Análisis cronotópico de la *Trilogía Testimonial* del Teatro de la Memoria

“Certes. Mais est-il normal, à mon âge, de parler déjà au passé?

*De n’avoir plus qu’un passé!”*¹¹¹

2.1.- Del momento y el margen.

La *Trilogía Testimonial* del Teatro La Memoria supuso un punto de inflexión para el teatro chileno. Junto con el fin de la dictadura aparecía un teatro que estaba a la vez enormemente elaborado en términos estéticos, casi hasta el hermetismo, y vinculado de manera indesmentible con el entorno social. No se trata de una ruptura, pues el teatro, lejos de paralizarse bajo la dictadura de Pinochet, se transformó en un espacio de encuentro y reflexión. A lo largo de la década del ochenta, el teatro buscó (y encontró) desarrollarse estéticamente¹¹².

Lo anterior no vuelve menos, si no más distintivo, el punto de inflexión que supuso el trabajo del Teatro La Memoria. Si hasta entonces la denuncia del teatro respecto de la dictadura de Pinochet había estado centrada en la pobreza y los atropellos a los derechos humanos, ahora se nos revelaba una marginalidad hasta entonces desconocida, muda. El desarrollo estético acumulado en la década anterior se vuelca a una nueva zona de conflicto social, un nuevo margen. Así lo reivindica Alfredo Castro, director de la compañía:¹¹³ “La utilización del testimonio como fuente de creación me ha permitido desmontar esta teatralidad y recuperar un lenguaje que ha sido expulsado de la escena por su poder de revelación y peligrosidad.”¹¹⁴

La posibilidad de “atrapar” el margen por parte del arte y la academia ha sido puesta en duda¹¹⁵. Incluso si le escurrimos el cuerpo a la polisemia (o la ambigüedad) del término “marginal”¹¹⁶. La historia y las sociedades son dinámicas. La delimitación de margen es cambiante, de manera que una obra que ayer fuera contrahegemónica hoy será la hegemonía personificada. Si llevamos esta idea hasta el límite (hasta el margen), la misma creación de la obra llevará, como causa o como síntoma, a que la comunidad marginal que representa ya no lo sea más.

¹¹¹ Amélie Nothomb. *Mercure. Paris, Albin Michel, 1998. p. 28*

¹¹² Soledad Lagos. “Teatro la Memoria: Hacia una poética de la marginalidad en el teatro chileno de los ‘90”. En *Apuntes*. Santiago de Chile, nº 112, 1997. p.104

¹¹³ Alfredo Castro. “Vagando por los márgenes”. En *Apuntes*

¹¹⁴ Alfredo Castro. “El testimonio como fuente de creación”. En su *Trilogía testimonial*. Fotocopia.

¹¹⁵ Georg M. Gugelberger, Op. cit. 1996, p. 2

¹¹⁶ Soledad Lagos. Op. Cit. p. 104.

Si por “margen” entendemos “eso que el arte y la teoría social no mencionan”, efectivamente, el margen es eternamente huidizo, irrepresentable. Esto, claro, sería llevar la idea de la autonomía artística hasta el absurdo. Que el arte sea autoreferente no significa que el arte ocurra fuera de lo social. De la marginalidad social el arte y la filosofía pueden ser cómplices, autores a veces. Suponer, en sentido inverso, que basta incluir a un determinado grupo social en unas cuantas novelas para sacarlo de su marginación es tan bello y conmovedor como ingenuo y falso.

Lo ocurrido con las obras de esta trilogía es elocuente al respecto. Desde 1990 a hoy estamos mucho más dispuestos a ver este tipo de teatro, a escuchar las palabras fracturadas de criminales con la mente destruida, de trabajadores sexuales de provincia, de artistas extravagantes de espectáculos pobres. La situación de exclusión social y económica de los grupos a los que estos testimonialistas pertenecen, en cambio, si ha variado, lo ha hecho de forma imperceptible. Como dice Claudia Donoso “Es posible que el Teatro La Memoria haya inventado una manera de ser y de vivir en el extramuro, pero eso no hace el rayado de la cancha menos amenazante.”¹¹⁷

Esto puede explicarse en parte debido al giro copernicano que representa el Teatro de La Memoria respecto a toda una tradición del teatro chileno que trabajó con la marginalidad. Tradicionalmente vinculado a la izquierda política¹¹⁸, el teatro chileno documentó su denuncia sobre la injusticia social.¹¹⁹ Resulta difícil establecer filiación directa entre esa tradición y las obras que nos ocupan.

“El Teatro La Memoria escapa a la poética del teatro documental y non fiction, así como de la áspera problemática historiográfica que pone en dudas nuestra capacidad de conocer el pasado (y aún la realidad más inmediata y reciente) porque se vale del testimonio no como un fin estético a la manera del teatro documental sino como un medio para la formulación de un nuevo lenguaje, de rasgos inéditos.”¹²⁰

Estas tres obras están construidas a partir de lo que Boia llama “alteridad radical.”¹²¹ No están destinadas, en ningún caso, a las comunidades de origen de los testimonialistas. Suponen espectadores distintos de los distintos, espectadores normales. En este sentido, la exposición de estos seres sufrientes corre siempre el riesgo del freak-show.

Se exhiben las excentricidades en la palabra de los testimonialistas como se resalta el rostro cubierto de pelo de un hombre lobo. La misma mezcla de risa, compasión, miedo e interés científico, al punto que el director se refiere a los testimonios como “lenguaje salvaje”.¹²² Veamos algunos ejemplos:

“[...] en cambio el Keko es bien hombre; la tiene de extremo a extremo. Cuando los llevé al hospital para que me los revisaran me dijeron que era por falla

¹¹⁷ Claudia Donoso. “Un beso con lengua en la huesera”. En: Alfredo Castro. *Trilogía testimonial*. s/e. Fotocopia. P. 53

¹¹⁸ María de la Luz Hurtado, “De las utopías a la autorreflexión en el teatro de los 90” En *Apuntes*. Santiago de Chile, nº 112, 1997. pp.13-30.

¹¹⁹ Citamos ya algunos ejemplos en el capítulo anterior como muestra de lo que no entendemos por teatro testimonial.

¹²⁰ Jorge Dubatti. “Teatro la Memoria, una estética de la patria”. En *Apuntes*. Santiago de Chile, nº 112, 1997. p. 102

¹²¹ Lucian Boia. *Entre el ángel y la bestia*. Santiago, Andrés Bello. 1998. *Passim*. Este bello estudio es a la vez una taxonomía y una historia del imaginario europeo sobre la “humanidad diferente”.

¹²² Alfredo Castro. Op. Cit.

humana del papá.”¹²³ “Bailemos Mustafá, Tarantela, Jota, Fricassé”¹²⁴ “[...] pero mi problema era el rostro, la faccia, la carátula [...]”¹²⁵ “Me traen a mi niña y con eso me conminaría entera. Soy fea y voy a morir fea pero cuando me pinto, coma, me peino, coma, me arreglo, coma, me pongo encachá, coma, me veo más o menos.”¹²⁶ “La magia es la reina de las artes y se basa en buena parte en la velocidad subliminal que es lo que se demora la pupila en darse cuenta de las ondas visuales que pasan por los nervios ópticos del cerebro.”¹²⁷ “Si Don Bernardo O’Higgins era parecido a mí... o sea... ¿Que yo vendría siendo las pertenencias del Padre de la Patria?”¹²⁸

Estos testimonios ponen de relieve la palabra más particular de los testimonialistas, su palabra más “otra”. Así no sólo se garantiza la presencia de los testimonialistas por medio de una oralidad irreductible¹²⁹. La rareza de la palabra funciona como garantía de alteridad. “Nosotros” jamás hablaríamos así. Sólo “ellos” pueden hablar de esa manera. Es este rasgo, sumado a la evidente fragmentación y elipsis de la palabra testimonial en estas obras, lo que hace a Soledad Lagos, siguiendo a Derrida, calificar la estructura de estas obras como fonocéntrica.¹³⁰

A primera vista las tres obras parecen muy similares, en parte por la opacidad de los testimonios, que oscurece también la acción dramática. Las tres obras parecen colecciones de individuos sufrientes y ensimismados, con muy pocas referencias que permitan situar la acción en una época o lugar determinado. “Los personajes que Alfredo Castro ha creado [...] poseen el factor común de compartir el deseo de llegar a las ruinas de sus almas y reconciliarse con sus despojos, para luego transformarse ellos mismos en una ruina.”¹³¹ Una mirada atenta al cronotopo permite establecer importantes diferencias.

2.2.- La Manzana de Adán

La Manzana de Adán es un texto dramático sin divisiones internas (actos, escenas), construida sobre la yuxtaposición de los testimonios fragmentados de tres prostitutas

¹²³ *La Manzana de Adán. Pág. 60. La fotocopia del texto de La Trilogía Testimonial que he usado para este análisis no incluye números de página. Los agregó para facilitar la exposición. Las cursivas en todas las citas de las obras son mías.*

¹²⁴ *Los días tuertos. Pág. 121*

¹²⁵ *Los días tuertos. Pág. 107*

¹²⁶ *La Historia de la Sangre, pág. 94.*

¹²⁷ *Ídem.*

¹²⁸ *La historia de la sangre. Pág. 92*

¹²⁹ Véase el capítulo 1.

¹³⁰ SoledadLagos. Op cit. p.108

¹³¹ Pedro Celedón. “Estética de la melancolía”. En *Apuntes*. Santiago de Chile, n° 112, 1997. p. 98. Cito y volveré a citar este artículo que tiene bellas intuiciones y ningún rigor conceptual.

travestis¹³² (Leyla, Leo-Evelyn y Keko-Pilar), la madre de los dos últimos (Mercedes) y el señor Padilla, un homosexual que insiste en su filiación aristocrática. Además de los testimonios hay algunas breves interacciones que detallamos más adelante en el análisis. La ausencia de divisiones y la variedad de temas que abarcan los testimonios dificultan una descripción más fina que no prejuzgue el análisis. En un texto dramático tradicional, una primera descripción podría hacerse sintetizando la transformación de la situación enunciativa, lo que revelaría la acción dramática. En el modelo aristotélico –hegeliano, el núcleo de la representación dramática es el presente, la situación de enunciación que se va transformando mediante la interacción de los agentes. Debemos entrar en el análisis estableciendo la situación inicial de enunciación.

Aquí la situación enunciativa aparece al principio instalada sólo con un afán informativo (que podría leerse simbólicamente también, pero débilmente como construcción de anécdota) al establecer la relación Madre – hijo. “Leo-Evelyn: Mami, me voy a quedar con usted”¹³³. Como es esperable, el texto testimonial se centra en el pasado y lo ausente, descuidando el presente.

El texto sigue una estructura temática laxa en la que los testimonialistas revisan episodios deshilachados de su pasado que giran sobre la represión que sufren a manos de la policía y los militares, sus ideas sobre su “campo profesional” y su relación con los hombres. Al inicio del texto encontramos un relato mitológico del origen del propio nombre, una especie de bautizo mítico:

“Leo-Evelyn: Mi nombre lo elegí porque había una cola preciosa que se llamaba Evelyn y que después parece que se fue a Francia. Ella me dijo: ‘algún día voy a estar vieja y tú, tú vas a ser mi sucesora. Cuando te pregunten tu nombre de mujer, contestas Evelyn.’ Yo la quería porque era igual a la Sofía Loren.”¹³⁴

Esta declaración inaugura un constante cuestionamiento de la identidad de género por parte de los testimonialistas. Esta incertidumbre sobre la propia identidad se evidencia, por ejemplo, en la incapacidad para decidir un género para referirse a sí mismos.

“Uno no se levanta siempre con el mismo carácter. Amanece enojada. Me gusta estar encerrada sola en una pieza, sin que nadie me moleste. No soy bueno para la lectura. Prefiero ver televisión o escuchar música, pero lo que más me gusta es estar sola, encerrada.”¹³⁵

Esta identidad incierta es estructural en la obra desde el momento en que los personajes tienen nombres dobles. Así, el origen mítico se combina con un desasosiego que se traspasa a la palabra.

Como también se aprecia en la cita más arriba, los testimonios de esta obra están llenos de soledad, no sólo por su débil interacción. Es esperable en un testimonio que se hable de lo ausente y que eso cree una sensación de abandono. Lo que aquí aparece, y que no siempre es esperable, es una enorme presencia de espacios de encierro: mausoleos, casas, comisarías. Esta frecuencia inusual se ve reforzada por la presencia extraordinaria

¹³² El travestismo no es un tema nuevo para la literatura chilena. Tenemos como antecedente, la gran novela de José Donoso, *El lugar sin límites*. El mismo Alfredo Castro dirigió después en el Teatro Nacional Chileno, una adaptación de esta novela, escrita por Juan Claudio Burgos bajo el título de *Casa de Luna*.

¹³³ La manzana... pág 60.

¹³⁴ *Ídem*

¹³⁵ *Ídem*.

de espacios vinculados con la religión católica: iglesias, mausoleos, colegios de monjas. La combinación de estos dos tipos de lugares es tanto más frecuente que los espacios “profesionales” de estos testimonialistas: calles, prostíbulos.

Pareciera que la palabra ronda espacios en que el encierro sirve como disciplinamiento. Estos espacios parecen seguros comparados con el exterior que aparece como peligroso. A no ser, claro, que estos espacios de refugio sean invadidos por las fuerzas represivas de la dictadura.

El pasado es ambivalente. Combina, amplificados, el edén y el horror. El deslumbramiento con la belleza de las “colas” y la violencia de la discriminación. Esta peligrosidad del pasado va a ser una constante en las tres obras. Se oscila entre la nostalgia por lo perdido y el dolor del relato del dolor recibido. En esta obra se parte por un pasado idealizado, glorioso, que luego devela la humillación y la violencia. Los espacios que antes definimos como de disciplinamiento reúnen ambas características, la gloria y la violencia.

Este pasado que, como vimos, alcanza dimensiones míticas, se presenta fuertemente jerarquizado. Hay linajes cerrados de apellidos ilustres (“[...] los Vergara, los Tagle, los Donoso, los Astaburuaga, sacerdotes jesuitas.”)¹³⁶ y recuerdos de “colas” legendarios. Entre estos límites se desarrollan los testimonios como tironeados entre identidades contradictorias: Hombre/ mujer, beatería/prostitución y espectáculo, alcurnia/marginalidad. Por ejemplo: “Fui muy católico y lo sigo siendo. Mi nombre es Leila [sic] York Smith y represento a Talca”¹³⁷

Pero la ambivalencia, la bifrontalidad que asumen los testimonialistas no tiene un carácter festivo, porque no supone conexión con otros, ni apertura al mundo, más que como anhelo. La soledad y el encierro aparecen como un par poderosamente unido y presente:

“Leyla: Yo tengo alma de puta. Eso es algo que se siente. Tú lo haces porque te gusta, te llena: conocer gente, conocer hombres. Por ejemplo, muchos se acercan no para tener sexo sino que para charlar, así tú puedes ver lo que piensa la gente de afuera.”¹³⁸

Más adelante se construye un presente de rivalidad mediante una disputa sobre el amor de alguien llamado Carlos¹³⁹, pero es un presente breve, efímero, que parece deshacerse en pasado tras la información de que Carlos ya no está. Luego se reconstruye ese presente: “Después el Carlos volvió”¹⁴⁰. En seguida este tópico se abandona. Llama la atención hasta aquí la imprecisión temporal. Los intervalos entre los hechos no parecieran ser tan importantes como las consecuencias psicológicas de los mismos

Se retoma entonces el primer presente: “Mami, me voy a quedar con usted”¹⁴¹ pero este presente, al no avanzar, al devolver la acción al principio, crea un tiempo indefinido y cerrado al mismo tiempo. Las palabras podrían seguir fluyendo sin fin. Ya que el diálogo no avanza, los relatos no concluyen.

¹³⁶ La Manzana... pág. 61

¹³⁷ La Manzana... pág. 62

¹³⁸ *Ídem*

¹³⁹ La Manzana... pág. 65

¹⁴⁰ La Manzana... pág. 66

¹⁴¹ La Manzana... pág. 69

Este tiempo ambiguo y detenido no es el tiempo circular que encontramos, por ejemplo, en *La cantante calva*, de Ionesco. El tiempo circular supone causalidad tautológica que empuja el final hasta el principio. Aquí la vuelta al inicio podría darse en cualquier punto de manera que el cierre es también una fractura o, al menos, una grieta. La palabra no logra empujar el diálogo hasta su comienzo, como ocurriría en una obra típica del teatro del absurdo, porque aquí la palabra está exhibida en el esfuerzo imposible de resolver una identidad paradójica.

Tenemos entonces una obra que funciona como los rumiantes, tratando de digerir una identidad dura y problemática que sería causa (condición al menos) del sufrimiento y la soledad. No hay presente más que para señalar que el presente no está. A esta paradoja podríamos llamarla “efecto de presente”.

Este es, entonces, un cronotopo de revisión identitaria, cerrado sobre sí mismo. Aunque, por supuesto, la obra culmina en un punto, tiene un final. ¿Cómo puede evadirse el ensimismamiento en el que la soledad parece ser condición del testimonio? La única forma de salir es conectando a estos seres marginales con sus espectadores. Al apelar a las fiestas patrias como el momento comunitario por excelencia, la identidad puede proyectarse desde lo íntimo a lo colectivo, aunque no resuelva su ambigüedad.

El brindis proporciona una marca de tiempo externa, una ocasión concreta que posibilita (obliga) una situación de comunicación que desborda la escena. Los buenos deseos del brindis final se proyectan hacia los espectadores. “A la salud de vuestros maridos, de vuestras esposas, hermanos, hijos, de toda la familia y que ninguna nube empañe vuestra felicidad presente y futura. ¡A la salud de tu Mamita! ¡Que Dios te la conserve por muchos años, por muchos años!”¹⁴²

Esta salida comunicativa a un discurso ensimismado transforma a los espectadores en los verdaderos interlocutores en la obra. A ellos está dirigida la interrogante sobre la identidad, ellos son la identidad común con la que se puede establecer comunicación. La obra pareciera dirigir una imagen conflictiva al espectador preguntándole si va a ser capaz de aceptarla como parte de su comunidad.

2.3.- Historia de la sangre

Historia de la Sangre es un texto dramático sin divisiones internas. Sigue la distribución usual de un texto dramático (oposición diálogo / acotaciones), aunque la presencia de acotaciones es muy escasa. Está estructurado sobre la combinación de los testimonios fragmentados de la Chica del Peral, Cachito el Chilenito Bueno, Papito Taca-Taca la Gran Bestia, y el Boxeador peso Hoja-Mosca Junior. Hay dos voces más todavía, aunque parecen pertenecer a un registro distinto. Laika, la Perra, la Madre, que según el *dramatis personae* de la obra es sólo una voz (o una perra y la voz de una actriz); y Rosa Faúndez. Esta última es la “creación del testimonio”, si es que el término es posible -escrito por Francesca Lombardo-, de la suplementera que en 1923, en Santiago, mató y desmembró a su conviviente, apodado el Águila, para después repartir los trozos del cuerpo por la ciudad.¹⁴³ Al igual que *La manzana de Adán*, en *Historia de la Sangre* no hay una trama que avance por la interacción de los testimonialistas. Sin embargo esta obra tiene una

¹⁴² La manzana... pág. 69

¹⁴³ Un relato del crimen puede encontrarse en Santiago Benadava. *Crímenes y casos célebres*. Santiago, Lexisnexis. 2003. pp. 47-54

concentración temática mucho mayor. Todos los testimonios giran en torno a un crimen. Los testimonialistas perpetraron un crimen, y los recuerdos que se invocan tiene que ver con la relación entre víctimas y victimarios, o con la devastación psicológica que sigue al asesinato del ser querido.

Se ha querido ver en esta obra una especie de exorcismo de los crímenes de la dictadura, por la vía de darle voz a los asesinos.¹⁴⁴ Esta interpretación parece demasiado simplificadora. Pasa por alto un pequeño detalle. Los asesinos de esta obra mataron por amor. Aunque eso nos parezca monstruoso, inaceptable es, por lo menos, monstruoso e inaceptable en un sentido distinto que la labor de exterminio y humillación que llevó a cabo la dictadura. El terrorismo de estado no es el crimen pasional.

Por el contrario, parece más sensato pensar en esta obra como un intento por parte del Teatro La Memoria de desmarcarse del teatro más obviamente político. Resulta evidente que la *Trilogía* tiene una carga política. No se puede indagar de manera inocente en los márgenes sociales. Pero no es menos claro, a la luz de la postdictadura, que indagar en sujetos que no pueden combatir ni reivindicar, porque son culpables y porque están aislados material y espiritualmente, es una forma de ampliar el espectro político del teatro.

Si buscamos la situación común de enunciación, nuestro primer impulso ante un texto dramático, veremos que, al igual que en *La Manzana de Adán*, aquí no hay referencias al espaciotiempo presente. A no ser que tomemos “presencio la aparición de los espectros”¹⁴⁵ en sentido estricto (lo que es riesgoso dado el tono general de la obra, teñido de exceso, ambiguo respecto al nivel de realidad en que se habla dada la precariedad mental de los testimonialistas), lo que nos obligaría considerar lo que sigue como “apariciones”. Aún así, las apariciones ocurren siempre en algún lugar, que en este caso se omite.

Estas apariciones tienen como centro temático el crimen. Cada testimonio es el relato fragmentario de un crimen por amor. “[...] Asesinar al objeto del deseo es crear la máxima distancia con quien se añora la proximidad total, situación dramática que condena a estos personajes a vivir incompletos e imbuidos de añoranzas.”¹⁴⁶

Este despedazamiento de los cuerpos amados se refleja en el despedazamiento de la palabra misma del testimonio: “Su ca..., /su be..., /su za...,”¹⁴⁷. El testimonio es efectivamente aquí conjura de lo ausente. Discurso “agujereado”, con vacíos y saltos temáticos bruscos que contribuye a la sensación de irrecuperabilidad del pasado a la vez que le da un poder invasivo, dominador del presente.

Nuevamente hay una ambigüedad temporal, reforzada en este caso por la presencia de tiempos distintos: los criminales actuales, Rosa, criminal de los años veinte, y Laika, la perra experimental lanzada al espacio (para mirar desde fuera) que habla como si fuera la madre de Rómulo y Remo. “Soy la madre, incivilizada y terrible, hermana de las sirenas, alma en pena”¹⁴⁸

El lenguaje acotacional, que podría dar pistas sobre la situación de enunciación, desambiguándola, sólo se refiere al espacio de representación. Son instrucciones para que los actores bailen y canten. Se consolida así la fisura entre los mundos de la ficción, mundos

¹⁴⁴ Jorge Dubatti. Op. Cit. p.102.

¹⁴⁵ Historia de la Sangre, pág. 80

¹⁴⁶ Pedro Celedón. Artículo citado. Pág. 98.

¹⁴⁷ Historia de la Sangre, pág. 96.

¹⁴⁸ Historia de la Sangre, pág. 86

mentales de los testimonialitas, y el escenario en el que los testimonialistas hablan pero apenas están.

Nos vemos enfrentados nuevamente a discursos referidos al pasado y la distancia, discursos ensimismados que llevan la palabra hasta su límite por el delirio. La locura de esta palabra la vuelve opaca pero esa opacidad no la hace carecer de sentido. Podríamos decir que estamos frente a lo que Morales llama, a propósito de la palabra de un enfermo mental, recuperada por Damiela Eltit en *El padre mío*, “[...] una *ruina* generalizada: ruina del sujeto, ruina del discurso, en definitiva, ruina del relato testimonial.”¹⁴⁹ Al igual que aquellas, estas ruinas

“[...] No se cierran sobre sí mismas, es decir, no son obviamente la sepultura del significado. Siguen siendo significantes, aunque de una manera inesperada y con una intensidad perturbadora: desde su paisaje textual roto y desolado, por entre restos y fragmentos, a través de los intersticios, se abren zonas de sentido fuertemente iluminadas, e iluminadoras.”¹⁵⁰

Los testimonios presentan evidentes dificultades para el análisis dado su nivel de ambigüedad y ambivalencia. Por ejemplo: “No ve que mi papi es muy indulgente conmigo. O sea que me trata como cualquier cosa, como un estropajo.”¹⁵¹ También “La siento no. La siento. No la siento.”¹⁵² El estudio del cronotopo puede permitir, si no sobrepasar la dificultad, al menos ponerla entre paréntesis al buscar indicadores, no significados.

En los espacios que la palabra convoca hay una gran presencia de espacios naturales: el cielo estrellado, la luna, la playa, el cerro que es un volcán, el río, islas, trueno, tempestad, mar, árboles. “Estamos rodeados de volcanes.”¹⁵³ Estos aparecen en continuidad con otros espacios, que también son telúricos, pero que están sumergidos en el mito: la frontera, el río Jordán.

El espacio recordado en los testimonios es un potente espacio natural que es a la vez la patria añorada y lugar del crimen. La violencia de Rosa Faúndez transforma la ciudad en un espacio “natural”. “Repartí el cuerpo del Águila por la ciudad. Como por un campo cerrado. La sangre transformó los adoquines en islas y tiñó el río de rojo. Yo quería al Águila”¹⁵⁴

Una y otra vez aparecen nombres y objetos vinculados a la identidad rural chilena: cazuela, parrilladas, mote con huesillos, carabineros, Bernardo O’Higgins, Diego de Almagro. Pareciera nostalgia del campo que es a la vez espacio natural, feraz, tierra del origen, y espacio iniciático en la sangre, la violencia. La iniciación sexual, que también aparece, está siempre en una variante sangrienta, aterradora. El sexo es otra variante de la muerte. La conexión con otro resulta siempre dolorosa.

Y sin embargo, en este contexto, se da una interacción, es decir, un presente, entre los testimonialistas que es mucho mayor que el de La Manzana de Adán:

“Chilenito Bueno: [...] ¿Cuánto le pondría usted al padre de la patria sacando cuentas? Empecemos con 10 pesos no más. Boxeador: Más. La Gran Bestia:

¹⁴⁹ Leonidas Morales. Ponencia citada. 2006. p. 4

¹⁵⁰ *Ídem.*

¹⁵¹ Historia de la Sangre, pág. 96

¹⁵² Historia de la Sangre, pág. 94

¹⁵³ Historia de la Sangre, pág. 89

¹⁵⁴ Historia de la Sangre, pág. 86.

Mucho más Chileno Bueno: ¿Cuánto le pondría, unos 50? ¿50 mil pesos? Chica del Peral: Por ahí. Chileno Bueno: ¿Yo le pondría, sabe? Un millón de pesos.

Justamente porque soy muy patriota. Porque él como yo, fue hijo natural¹⁵⁵

Esta interacción es completamente irrelevante, no afecta el corazón del delirio de los testimonialistas, más que el del Chileno Bueno, que podría perfectamente referir esto sin ayuda. De esta manera este diálogo construye un tiempo a la vez presente y muerto, vacío, un espacio de colaboración y de separación, de compartimentación, de encierro. La aparición de tiempos muertos no por vacío sino por relleno, de palabras inútiles en los testimonios, es un fenómeno muy frecuente: “Freud subrayaba ya que los pacientes suministran datos superficiales que cumplen más una función de maniobra de distracción que de comprensión de sí. [...] Esta maniobra de distracción tiene una función importante: es un señuelo que, al encegucernos, nos permite coexistir.”¹⁵⁶

Pareciera que, en este caso, la interacción superflua cumple todavía otra función. Este diálogo paradójico instala en el texto dramático un encierro similar al que puede esperarse en una cárcel o un manicomio, no por la vía obvia de referirse a las paredes, las rejas, los castigos, sino como una muestra de la internalización de su situación de encierro y aislamiento por parte de los testimonialistas. La verticalidad en la comunicación dialógica que supone la comunicación con la madre refuerza esta sensación de encierro, de penitencia incesante. Es como una visita al purgatorio.

Aquí la pregunta del testimonio no es, como en *La Manzana de Adán*, ¿quién soy yo para que me hagan sufrir tanto?, sino ¿quién es el que sobrevivió a la violencia? ¿Estoy entera después de despedazar a otro?

“Etcétera” es lo último que escuchamos en la obra, repetido como un eco por otro personaje. Este final remite, por una parte, a una enumeración infinita. La obra podría seguir contando cómo se despedazan los cuerpos, recordando las humillaciones que son a la vez causa y castigo del crimen. Por otra parte, aislado como está, el etcétera nos devuelve a la extrema fragmentación del discurso, figura de la fragmentación mental y del despedazamiento de las víctimas que rondan en los testimonios. Si en la obra anterior la colectividad, el brindis, era una salida del ensimismamiento, aquí, donde la tierra de origen la que está llena de sangre, no hay escapatoria. Aunque quieran abandonar estos recuerdos. “Quiero cambiar la vida, sabe. Mi papi me dijo que iba a ser feliz sabe. No quiero recordar más al Padre de la patria sabe. Porque yo por él he sufrido mucho, sabe, mucho, mucho.”¹⁵⁷ No hay más posibilidad que seguir intentando, en vano, comprender el sufrimiento recibido y causado.

Pero si para los testimonialistas no hay avance ni salida, esta recuperación de la figura del loco es, para nosotros, de una enorme riqueza. La imposibilidad de que estos testimonios tengan para sus autores un fin terapéutico, le devuelve a sus palabras la extrañeza que han perdido en el encierro de los locos.

“Como lo ha dicho tantas veces Foucault, la sociedad burguesa sacará al loco de sus espacios tradicionales, en los que se movía como un signo misterioso, a veces incluso un signo de lo sagrado, y lo convertirá sólo en el objeto de una disciplina, de una ciencia, la psiquiatría, y así, enmudeciéndolo, borrándolo como

¹⁵⁵ *Historia de la sangre, pág. 87*

¹⁵⁶ BorisCyrulnik. *La maravilla del dolor*. Barcelona, Granica, 2001, p. 112

¹⁵⁷ *Historia de la Sangre, pág. 96.*

palabra de la diferencia, de la “otredad”, para reducirlo a la simple condición de sujeto “enfermo”, a mero objeto de técnicas y fármacos que buscan curarlo y restituirlo a la sociedad del trabajo y la producción. Hemos perdido pues la locura y su palabra como experiencia, como saber humano, con lo cual la vida en nuestra sociedad pierde también espesor, densidad. Es difícil pensar esta pérdida sin pensar de inmediato en otras pérdidas que la sociedad burguesa ha ido produciendo y decretando. Por ejemplo, esa pérdida de la que hablaba Benjamin con su dura lucidez: la del “aura” de las cosas, que al esfumarse, las deja vacías, deshabitadas. Foucault emplea, para referirse a la pérdida de la locura como saber del hombre sobre sí mismo, palabras muy similares a las que emplea Benjamin para referirse a la pérdida del aura y el empobrecimiento consiguiente de las cosas. [...] El aura y la locura abren el horizonte de una lejanía, y es ese horizonte el que hace posible la cercanía de la verdad como “imagen viva” de las cosas y del hombre.”¹⁵⁸

La palabra de estas mentes resquebrajadas nos devuelve, en el mejor estilo artaudiano, la atrocidad que quisiéramos esconder y, al mostrarse destruida, al mostrarse otra, nos muestra la distancia que nos separa de ellos. Esta obra construye un espacio de expiación imposible. Los testimonios se nos entregan como acertijos y como visiones de lugares que esperamos no habitar nunca. Miramos a los testimonialistas desde el otro lado de una barrera. No podemos compartir con ellos, sólo podemos ver desde afuera cómo sufren mientras “Aquel que sangra, se da en espectáculo.”¹⁵⁹

2.4.- Los Días Tuertos

Los Días Tuertos es la tercera y última parte de la *Trilogía Testimonial* del Teatro la Memoria. Esta obra está basada en testimonios recolectados por Claudia Donoso entre 1987 y 1989. Luego, a partir de este material, Alfredo Castro, asesorado por Francesca Lombardo, compuso un texto dramático. El título de *Los Días Tuertos* está tomado del testimonio de una prostituta de la zona minera de Lota, que usaba el término para referirse a los días sin clientes, sin nada que hacer.

La obra organiza testimonios de cinco testimonialistas. El Mago, su Partenaire y La Momia pertenecen al mundo del espectáculo. Artistas de circo pobre los dos primeros, luchador de lucha libre (*catch*) el tercero. Mabel Retamales es paciente de un hospital psiquiátrico y Juana Zarzoza, cuidadora de tumbas del Cementerio General.

En *Los Días Tuertos* exactamente una historia, porque los vínculos causales se suspenden a cada momento. Sí pueden distinguirse en el texto dos parejas, Mago-Partenaire y Momia – Mabel, que mantienen relaciones pasionales. Si bien estas relaciones no se desarrollan en escena, sí se reflexionan (sobre todo de parte de la Partenaire). Los testimonialistas realizan trucos y bailan mientras se desarrollan los testimonios. Más adelante, el mago muere producto de un balazo. Agoniza largamente en escena. La Momia muere también después, bailando la danza del vientre. Así, como suena. Luego bailan el Mago y la Partenaire. El Mago ya no está muerto. El texto final de Zarzoza narra un

¹⁵⁸ Leonidas Morales. *Op. cit.* 2006. pp. 8-9

¹⁵⁹ Historia de la sangre, pág. 92

alumbramiento en medio del desamparo y la probable muerte del recién nacido. Este texto también cierra la obra uniendo los tópicos hasta ahora separados del espectáculo y la muerte:

“Yo lo he pasado Rrrrrico pero la pelá no respeta ni a las sacerdotisas. Y aquí estamos, en las finales..... Muy agradecida del Show, y de la vida. Los artistas saludan con todo respeto a las autoridades en general, deseando que el espectáculo haya sido de vuestro agrado para el mayor contento de todos nosotros. Yo por mi parte, limpiaré con babita la pista de ceniza.”¹⁶⁰

La Primera intervención de Zarzosa “Siento una picazón... Ay me pica aquí”¹⁶¹, establece el carácter dialógico del texto en el sentido que le da Veltrusky¹⁶² y del que hemos hablado ya varias veces. Tal ambigüedad semántica sólo es posible en un contexto no lingüístico, un cuerpo que tenga un “aquí” que pueda picar, que, desde el texto, sitúa en texto en un espacio que lo contiene, lo excede y lo posibilita. Un espacio presente y compartido, por fin.

Sin embargo, la palabra, más que referirse a objetos que estén en un espacio compartido con los otros personajes, pareciera referirse a un espacio mental presente que no coincide con el escenario. Ejemplo de esto es la descripción de La Momia de las posibilidades de su caída.¹⁶³ Volvemos al discurso ensimismado de las obras anteriores.

Pero es imposible dejar de advertir que esta obra está llena de presente, verbos en presente, que, en comparación con *La Manzana de Adán* e *Historia de la Sangre*, crea en el texto una impresión de velocidad. Esta obra tiene muchas más acotaciones que las anteriores. A través de la trilogía las acotaciones van en aumento. Pero mucho más importante, las acotaciones delimitan un espacio escénico del cual se puede salir y entrar. El presente es un escenario.

Hay interacción corporal, dada por las acotaciones. Por fin cuerpos que se tocan. El beso y el acto sexual de los personajes inauguran una colaboración que en las obras anteriores parecería imposible. El presente, que se abre con un beso, transforma a tal punto el carácter la obra que se hace posible el acontecimiento presente. Las muertes de los personajes acontecen aquí y ahora, frente a nuestros ojos, como pedía Hegel.

Pero las muertes son muertes de teatro. Se muere en medio de la danza. Hay “efectos” (nieve, balazo) que se muestran como tales en tanto no aparecen con afán mimético, creando espacios de ficción, sino que son tratados como efectos. El mismo testimonio del mago sobre su magia, puesto en presente, traslada la magia a la palabra.

“Convierto el humo en una pelota de ping pong. Juego con la pelota. Saco gran cantidad de pelotas de ping pong por la boca que escupo en una bolsa negra y cuando hago así... [...] La bolsa se convierte en un bonito pañuelo. Mi número termina con un bonito malabarismo bucal.”¹⁶⁴

Vemos el truco desarrollarse ante nuestros oídos. Así la palabra, que había tenido carácter de verdad y revelación hasta aquí, por momentos adquiere el brillo de los trucos. La palabra engaña, distrae, pero no siempre.

¹⁶⁰ *Los días tuertos*, p. 126

¹⁶¹ *Los días tuertos*, pág. 107.

¹⁶² Véase el capítulo 1.

¹⁶³ *Los días tuertos*, pág. 108

¹⁶⁴ *Los días tuertos*, pág. 118.

Podríamos agrupar la palabra de estos personajes en dos grupos inestables. Uno dedicado a las extravagancias secretas de los espectáculos (técnicas del ilusionismo y sus orígenes, meditación sobre la actitud ante la caída en la lucha libre). El otro, dedicado a la construcción imaginaria de un espacio rural, comandado por Zarzosa y Mabel, pero en el que colabora ocasionalmente la Momia. Este segundo grupo discursivo, minoritario, parece perturbar el continuo del espectáculo. Parece un resto, perturbador, de la obra anterior. Una cierta incomodidad que no es ilusoria. La pregunta que repite Mabel “¿Están haciendo un divertimento?”¹⁶⁵ refuerza la duda sobre el nivel de realidad de la acción de la obra. Lo que vemos es un divertimento.

Si en *La Manzana de Adán* la memoria oscila entre el show y el ascetismo, y en *Historia de la Sangre* los espacios referidos vuelven una y otra vez son espacios naturales convertidos por acción del crimen en espacios míticos, en *Los días Tuertos* los espacios referidos van a ser espacios de exotismo: Las Mil y una Noches, El Cairo (que es una *boite*), la Edad de Piedra, la Antigua Grecia. España, el extranjero. La obra oscila entre el presente ilusorio y el afuera exótico, es decir, maravilloso, es decir, ilusorio.

Este no es el presente denso, cargado de ritualidad y destino de la tragedia griega. No es tampoco el presente mecánico y abierto a la decisión del drama burgués. Si quisiéramos un símil de este presente habría que buscarlo sin duda en las obras de Jean Genet como *Los Negros*. Estos seres marginales no existen, sólo representan. De manera que todos los acontecimientos están puestos al nivel del truco, de la ilusión, la ficción, del efecto. Este es un presente angustioso e ilusorio. Lo único que conserva su densidad es esa posibilidad inquietante que, como más arriba dije, parece venir de la obra anterior. El recuerdo ambivalente del crimen que es a la vez bautizo y condena es lo único cierto en el concierto patético de trucos y bailes.

Como nos recuerdan Derrida¹⁶⁶ y Ricoeur¹⁶⁷, el testimonio es continuidad de la presencia entre la experiencia y la narración. En una narración “verídica”, el tiempo de enunciación pareciera desaparecer o, al menos, volverse transparente, de manera que parecemos acceder “directamente” al pasado que se cuenta. Sabemos, ciertamente, que no es verdaderamente posible anular el tiempo de la enunciación. Pero nos gusta sentirnos transportados anulando el presente en pos del momento narrado. Cuando lo que se cuenta es mentira, o mejor, truco, es decir, aquello que el que escucha sabe que es imposible, la atención se vuelca al presente, al virtuosismo con el que se ejecuta el divertimento. Reaparece el momento de la narración y opaca el momento narrado.

Cuando este divertimento es precario, pobre, la atención se vuelve sobre la forma en que el truco se consigue apenas. En esta obra el presente veloz del espectáculo está teñido de desesperación. Este es un presente espectacular amenazado. Por los bordes ronda la desesperación. El espectáculo se perturba por la irrupción de la verdad, oscura, y sin sentido que suponen la locura y la muerte.

En verdad, esta obra es menos “puramente” testimonial, en el sentido en que engarza los testimonios en un presente que es ajeno a los testimonialistas. Su esfuerzo presente los transforma en personajes, acercándolo a una estructura dramática tradicional. Considerada como tal, la obra es sumamente deficiente, tiende a la dispersión, tiene una organización de conflicto sumamente precaria.

¹⁶⁵ Los días tuertos, págs. 109 y 110.

¹⁶⁶ Op. cit. pp. 31-4

¹⁶⁷ Op. cit. p. 14

No sería justo, me parece, intentar sobre esta obra un análisis dramático tradicional. O lo sería, a condición de no exigirle lo mismo y de la misma manera que a una obra de Ibsen. Esta obra tiene pretensión testimonial. El análisis que toma eso en cuenta considera como coincidente la precariedad de los trucos de los personajes y la precariedad estructural de la obra.

En *Los Días Tuertos*, el testimonio está intervenido de manera evidente¹⁶⁸ ya que los personajes metaforizan sobre su propia condición: “¡Me tuve que comer los conejos que salían de tu sombrero!”¹⁶⁹ Sin embargo, si el rescate de un trabajo testimonial no es sólo el rescate de una palabra sino de una presencia, la necesidad de no tratar la confesión de un artista de la ilusión como verdadera se impone. Testimonio del espectáculo sólo puede ser el espectáculo.

2.5.- Las tres obras

Una vez puesta de relieve la organización espacio temporal de estas tres obras, lo primero que es necesario decir es que, en conjunto, no presentan suficientes rasgos comunes que permitan hablar de un “género testimonial”. Incluso la preferencia por el pasado, por lo anafórico, está desmentida en la última obra. Lo mismo ocurre con la interacción entre testimonialistas que se presenta variable incluso al interior de cada obra. El único rasgo consistente entre las tres es una especial ambigüedad referencial. No es que se eviten las referencias. Se habla de Cartagena, Talca, el Hospital Van Beuren, todos lugares perfectamente reconocibles, verificables¹⁷⁰. Es la ambivalencia, la paradoja, los aspectos de lenguaje del inconsciente que transforman esas referencias en paisaje interno.

No puede uno dejar de pensar que hay, en la medida en que se renuncia a la referencialidad evidente, que desaparece la denuncia para indagar en la mente de los testimonialistas, una asimetría en el provecho que se obtiene del testimonio. Si disolvemos la referencia, si su discurso no apunta a lo externo, los tratamos, si no como fetiches, al menos como juguetes. Los testimonialistas no pueden ya denunciar cuando apuntan al vacío y los autores y espectadores, en cambio, pueden gozarse en la belleza del gesto acusador. Es un intento, quizás, de huirle a la contingencia para indagar en el sustento fantasmático de lo real¹⁷¹ en su nivel más profundo, aunque eso no alivie al que denuncia.

Un peligro de buscar los espacios marginales para deleitarse en ellos, es que puede llevar a la paradoja, por la estetización, de petrificarlos en el margen.

“Para cierto pensamiento posmoderno, el consenso es algo tiránico y la solidaridad nada más que uniformidad falta de carácter. Pero mientras que los liberales se oponen a esta conformidad con el individuo, los posmodernistas, algunos de los cuales dudan de la realidad misma del individuo, lo rebaten

¹⁶⁸ Como dijimos en el capítulo 1, el testimonio siempre está intervenido, es parte de su condición. Pero esa intervención tiende a ocultarse para mantener el efecto de la presencia directa del testimonialista. Aquí, la intervención se transparenta.

¹⁶⁹ *Los días tuertos*, pág. 120

¹⁷⁰ Una síntesis de las ideas que se derivan de la teoría freudiana del inconsciente puede encontrarse en Consuelo Morel, “Teatro y psicoanálisis: aportes de la bi-lógica de Ignacio Matte Blanco”. En *Apuntes*. Santiago de Chile, nº 128, 2006, pp. 117 y ss.

¹⁷¹ Slavoj Žižek, *Bienvenidos al desierto de lo real*. Madrid, Akal, 2005. pp.21 y ss.

con márgenes y minorías. Es lo que está torcido con respecto a la sociedad en su conjunto –lo marginal, loco, desviado, perverso, transgresor-, lo que es más fértil políticamente. Poco valor puede tener la corriente principal de la vida social. Y este, por curioso que parezca, es precisamente el punto de vista elitista y monolítico que a los posmodernistas les resulta más desagradable de sus adversarios conservadores”¹⁷²

Al mismo tiempo, intervenir la palabra del testimonialista, tratarla como palabra y no como hecho puede prevenirnos de la trampa paternalista. Aquella de “yo vengo a hablar por vuestra boca muerta”. Implícito en el testimonio ha habido una tradición de homologar palabra y verdad. Peor aún, se ha tratado de reducir la experiencia del testimonialista a un

¹⁷³ *exemplum* , fetichizándolo en sentido inverso.

Estas obras, en cambio, mantienen una relación más compleja con la referencialidad del testimonio. En tanto abiertas a la palabra “verdadera”, en el sentido en que se informa a los espectadores que alguien existente, fuera del teatro, dijo estas palabras alguna vez, la trilogía pretende dar cuenta de la vida social que la alimenta. En tanto la palabra que recoge es fractura y se la rescata justamente porque está fracturada, se desentiende de la denuncia, de la verificabilidad del dato que tenga, por ejemplo, consecuencias judiciales.

Resulta evidente que la *trilogía testimonial* pretende romper con la tradición teatral, en sentido amplio. Esta ruptura, como ya se vio en el primer capítulo, está vinculada a una necesidad, surgida en la dictadura, de separar el espacio teatral de los discursos dramáticos tradicionales. Esta separación suponía un intento de acercamiento a lo que esos discursos dejan fuera, de elaborar una experiencia común que hasta ese momento a estos creadores les parece no ha encontrado su voz. “Lo vivido por otro (chileno/a) crea una voz común que remite por elaboración simbólica a la memoria colectiva y vuelve dudoso / relativo el concepto de realidad.”¹⁷⁴

Esta relación con lo real me lleva a aventurar una idea. Las obras, aunque recogen palabras de un tiempo pasado, al volverlas palabra del inconsciente, testimonian el momento mental, el presente mental de la comunidad. Así, podría intentarse interpretar la organización temporal de la trilogía como correlato, condensado, de su momento de producción.

A medida que nos desplazamos hacia adelante en el tiempo por las obras, el presente se vuelve más espeso, más firme y sin embargo, menos poderoso que el origen (lo verdadero sigue siendo el pasado, el presente es sólo ilusión).

La Manzana de Adán tiene, como vimos, un tiempo detenido, sin presente, en la permanente amenaza de una agresión incomprensible que lleva al cuestionamiento de la propia identidad como causa (o síntoma) de la agresión recibida.

Comparar esta organización temporal con la vivencia del país nos remite inevitablemente al fin de la dictadura. El inicio de la recuperación de la democracia suponía un constante peligro de que los militares volvieran al poder, sumado a un proceso de reflexión bastante incómodo por parte del espectro político contrario a la dictadura, respecto de los cursos de acción que se debían tomar, que iban desde la colaboración total con los militares, hasta el mantenimiento de la vía armada. En este sentido resulta

¹⁷² Terry Eagleton, *Después de la teoría. Barcelona, Debate, 2005. p. 24*

¹⁷³ Leonidas morales, 2006. Ponencia citada. pp.5-7

¹⁷⁴ Verónica García-Huidobro “La sangre no hace trampas jamás”. En *Apuntes*. Santiago de Chile, nº 103, 1992. p.100

sumamente elocuente la impotencia expresada por Patricio Aylwin, primer presidente elegido democráticamente desde 1970, al finalizar, el 21 de mayo de 1990 su primera cuenta al país frente al congreso pleno con un “¡Que Dios nos ayude!”¹⁷⁵. Sus palabras recibieron una ovación cerrada.

La Historia de la Sangre, como vimos, se organizaba como un duelo incesante. La presencia de la muerte impide el presente. No hay avance posible. El pasado, que se recuerda con nostalgia, aparece develado también como fuente de una violencia de largo plazo. La identidad se ha fundido con la violencia en la que se participa. Es posible pensar que esta obra articula y amplifica lo que Stern llama “memoria emblemática” como “ruptura lacerante no resuelta”¹⁷⁶, en un paso muy interesante de conexión con la historia nacional hasta sus raíces.

Por último, *Los días tuertos*, en su patetismo espectacular, parece reflejar el momento en que en Chile, por parte del Estado, comienza a cerrarse la caja de la memoria.¹⁷⁷ El ruido del ilusionismo que enmascara el hambre, la máscara de la momia que oculta una enorme soledad, transformado el presente en puro divertimento, denuncian, esta vez sí, el proceso de satisfacción con las reformas a la herencia de la dictadura, la sensación de euforia, fundamentada en los logros económicos que tiñen la mitad de la década de los noventa. A mitad de esta década los chilenos (al menos la clase política) pareciera considerarla una era dorada.¹⁷⁸ En medio de los trucos y el baile, la presencia del dolor se abre paso inevitablemente. Persiste, bajo los bailes y las luces y el deseo de visitar lugares exóticos, la amenaza de los fantasmas de la locura y la muerte, como si la historia de la sangre no hubiera acabado.

Dos referencias parecen ineludibles aquí. El poema perfecto de Nicanor Parra, *el hombre imaginario*, en el que un hombre, en un entorno imaginario, protegido, en las noches se reencuentra con el dolor, lo único cierto de su existencia ilusoria. La obra del dramaturgo chileno Benjamín Galemiri¹⁷⁹ también asoma en el horizonte. La obra dramática de Galemiri supo cristalizar durante la década del '90 del siglo pasado la euforia engañosa en que sumergió nuestro país. En sus mejores momentos, su dramaturgia es la transformación del poder y la sexualidad en un espectáculo, el intento de volverse pura ilusión de una clase poderosa y culpable de traicionar su origen. En el caso de Galemiri no hay, como en *Los días Tuertos* sí, salida de la ilusión. Es el patetismo del malabar incesante el que despierta la sospecha del horror. Son festines de intertextualidad y ficción que no tienen la amarra incómoda del testimonio al referente. Quizás en este autor está realizada la ambición que se desordena en *Los Días Tuertos*.

El intento no logrado de *Los Días Tuertos*, la obra más débil de la *trilogía*, es el del testimonio que se anula a sí mismo, que es su frontera, su borde externo. Si el testimonio sólo puede recibirse desde un pacto de fe entre receptor y testimonialista ¿Qué ocurrirá con el testimonio que se denuncia a sí mismo como truco, como ficción?

¹⁷⁵ Cito mi recuerdo. No he podido acceder al texto de ese discurso.

¹⁷⁶ Stern, Steve J. “De la memoria suelta a la memoria emblemática: hacia el recordar y el olvidar como proceso histórico (Chile, 1973-1998).” En Mario Garcés et al. (comp.) *Memoria para un nuevo siglo. Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX*. Santiago, Lom, 1998, pp. 15 y 26 y ss.

¹⁷⁷ Steve J. Stern Op. Cit. p. 26.

¹⁷⁸ Eugenio Tironi, *El sueño chileno. Comunidad, familia y nación en el Bicentenario*. Santiago, Aguilar. 2005. Pág. 133

¹⁷⁹ Benjamín Galemiri. *Obras completas, 1*. Santiago, Uqbar, 2007

El análisis cronotópico no permite valorar la grandeza de una obra. Sí permite develar algunos de sus contenidos y, lo que parece más interesante, intentar un puente entre su configuración interna y el contexto de su creación.

3. Análisis cronotópico de *Pabellón 2-Rematadas* y *Colina 1- Tierra de Nadie*, de Jacqueline Roumeau.

“[...] Se formó el jolgorio en el purgatorio. A mover los rabos y los cuernos y a dejar pa’ después el descanso eterno”¹⁸⁰

3.1.- La pureza y el entrenamiento.

Una de las primeras cosas que saltan a la vista ante *Pabellón 2-Rematadas* y *Colina 1-Tierra de Nadie*, ambas de Jacqueline Roumeau¹⁸¹, es que no se parecen a la *Trilogía Testimonial*, del Teatro la Memoria. Ese es justamente nuestro asunto. ¿Es posible encontrar, más allá de las diferencias que saltan a la vista, una conexión profunda entre los textos autodenominados testimoniales?

Las obras de las que nos ocuparemos en este capítulo surgieron a partir de talleres que Jacqueline Roumeau realizó en centros penitenciarios de Antofagasta y Santiago. Podría pensarse que la proximidad con los testimonialistas genera un testimonio más “puro” que el de la *Trilogía Testimonial*. Sin embargo, sabemos que el proceso de montaje involucró no sólo selección del material testimonial aportado por los reclusos, sino su inmersión en un sistema de convenciones teatrales que incluyó hasta técnicas orientales de relajación y conciencia corporal¹⁸². Como ya dijimos, el testimonio siempre está mediado. Es parte de su condición.

La práctica del testimonio, hemos dicho, está tironeada entre la afirmación de una presencia irreductible y la mediación desde un espacio cultural distinto, central respecto del margen que ocupa el testimonialista.

Y sin embargo, no se aprecia en estas obras ese gusto por exponer la rareza de los testimonialistas. Si se quiere, en estas obras los testimonialistas conservan algo de su dignidad al tener su lenguaje entero, sin las rarezas colgando. Entiéndase bien, es palabra “propia” de los testimonialistas, pero esto no significa palabra “normal”. La particularidad del lenguaje sigue sirviendo como garantía de su presencia, es decir, de su verdad: “Estoy sola en el mundo, el rostro humano es atroz.”¹⁸³

¹⁸⁰ Calle 13, “*El tango del pecado*”. En *Residente o visitante*, Sony International, 2007

¹⁸¹ Sobre el problema de la autoría, véanse las notas del primer capítulo.

¹⁸² Jacqueline Roumeau, *Manual de teatro carcelario testimonial*. s/e.

¹⁸³ *Pabellón 2...* p.13

Así, la inclusión de un chiste en *Pabellón 2-Rematadas* (bastante fome, hay que decirlo) en que se hace una falsa distinción entre “candente” y “caliente”¹⁸⁴, da la impresión de que este es un discurso autónomo, que no les han expropiado las palabras a los testimonialistas que pueden incluso practicar “su” humor. Al respetar el espacio interactivo que nace de esta confusión, se respeta la propiedad y uso original de las palabras. No han sido redirigidas desde afuera. Al contrario, la explicación del tecnolecto del hampa en *Colina 1-Tierra de nadie*¹⁸⁵, nos remite a la mediación que redirige el testimonio hacia quienes no han tenido las experiencias que en él se relatan.

3.2.- Vigilancia, identidad, humor

“[...] La prisión ha estado, desde sus comienzos, ligada a un proyecto de transformación de los individuos.”¹⁸⁶ Según Foucault, la mantención del sistema social requiere del proceso de higienización que presiona los márgenes sociales. “El ejercicio de la disciplina supone un dispositivo que coacciona por el juego de la mirada; un aparato en el que las técnicas que permiten ver inducen efectos de poder [...]”¹⁸⁷

Los testimonialistas de estas obras buscan un nuevo espacio para la creación narrativa de su identidad. “[...] el Yo es un producto de nuestros relatos y no una cierta esencia por descubrir cavando en los confines de la subjetividad.¹⁸⁸ Al estar encerrados en un espacio analítico, que intenta aislarlos y homogeneizarlos para facilitar el control¹⁸⁹, los reclusos se aferran como pueden a su identidad. La prisión es un espacio pensado no tanto para el castigo como para la vigilancia o mejor, en el que el castigo es la vigilancia. Entonces, la única posibilidad de retomar control de la propia historia es cambiando la relación de observación en la que el recluso es objeto, pasivo, por una de espectáculo en la que el testimonialista se da a ver, es sujeto, activo.

La creación y mantención narrativa del yo es vital para los testimonialistas. Es su única posibilidad de iniciar un proceso de rehabilitación respecto del daño sufrido y causado:

“Esta labor de la narración produce un doble efecto. En primer lugar, porque ejerce una función de identidad [...] En segundo lugar, porque posee la función de reorganizar las emociones [...] La narratividad permite constituirse en sujeto íntimo, y la narración nos invita que ocupemos nuestro sitio en el mundo humano y a que compartamos su historia”¹⁹⁰

Hacernos un sitio en el mundo humano requiere de la interacción. “Sí, la creación y la narración del Yo son una actividad no menos pública que cualquier otro acto privado

¹⁸⁴ Pabellón 2... p. 4

¹⁸⁵ Colina 1-Tierra de nadie. p.2

¹⁸⁶ Michel Foucault. *Op cit.* p.89

¹⁸⁷ Michel Foucault *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión, México, Siglo XXI, 1995. p.175*

¹⁸⁸ Jerome Bruner, *La fábrica de historias: derecho, literatura, vida.* Buenos Aires, FCE, 2003. p.122.

¹⁸⁹ Michel Foucault. *Op. Cit.* 1995, p.147

¹⁹⁰ Boris Cyrulnik, *el murmullo de los fantasmas. Op. Cit. p. 133-4*

[...]”¹⁹¹ Y es aquí donde se produce un choque doloroso entre testimonialistas y público. La construcción de la identidad necesita de oídos ante quienes representar nuestra pertenencia y nuestra autonomía.¹⁹² El problema es que quienes están reclusos en prisiones se ven alienados de su pertenencia al grupo social legítimo, pero deben usar las pautas del grupo dominante para narrar sus propias historias de vida. “[...] los actos narrativos dirigidos a crear el Yo son guiados típicamente por modelos culturales tácitos e implícitos de lo que éste debería ser y, naturalmente, de lo que no debe ser.”¹⁹³

Hay una tensión constante en los testimonios de estas obras entre la reivindicación del delito, es decir, la autoafirmación de los delincuentes, y los gestos de arrepentimiento y búsqueda de explicación, casi excusa por sus transgresiones. Un impulso lleva al orgullo, recurso básico de la construcción identitaria, pilar de la autonomía. El otro, al respeto de las convenciones narrativas del grupo social dominante y, por ese camino, a rescatar un sentido de pertenencia también a la comunidad extracarcelaria.

La presencia del humor resulta clave para la elaboración de esta tensión. La celebración del delito es sumamente peligrosa en un recluso, porque lo muestra como resistente al castigo y, peor aún, resistente al sufrimiento al que nos gusta reducir sus biografías:

“En la Edad Media, las víctimas eran condenadas al mismo tiempo que sus agresores, puesto que eran cercanos, mientras que hoy nuestra obediencia cultural nos empuja a volar en su auxilio. Actualmente les tenemos desconfianza más bien a los sobrevivientes. ¿Por qué se toman? ¿Por inmortales? ¿Creen erigirse por encima de los hombres?”¹⁹⁴

3.3.- Pabellón 2-Rematadas

Pabellón 2-Rematadas es un texto dramático continuo, sin divisiones internas de actos, escenas o secuencias. Incluye testimonios de cinco mujeres: Nury, Ruth Ivonne, Abuela, Meco e Ivonne:

“Esta obra fue escrita dentro de la cárcel con los testimonios reales de cinco reclusas condenada por tráfico de drogas. [...] fue estructurada gracias a los aportes de las internas en el taller basado en una experimentación teatral de investigación In situ. Se estrenó el 8 de marzo de 1999 en el Centro Penitenciario Femenino de Antofagasta, para el Día Internacional de la Mujer.”¹⁹⁵

El texto organiza los testimonios en la interacción de las reclusas al interior del Centro Penitenciario Femenino. Sabiendo el lugar en que la obra fue estrenada, no debe entenderse la primera acotación como un intento de indicar la recreación de un espacio. La

¹⁹¹ Jerome Bruner. Op. Cit. p.101

¹⁹² Jerome Bruner. Op. Cit. pp.113 y ss.

¹⁹³ Jerome Bruner. Op. Cit. pp. 94-5

¹⁹⁴ *Boris Cyrulnik. La maravilla del dolor. Op. Cit. pp.53-4*

¹⁹⁵ *Pabellón 2... p.1*

obra ocurre, ocurrió, “*al interior del Centro Penitenciario Femenino.*”¹⁹⁶. A lo largo de la obra, proyecciones de fotos y grabaciones de sus voces duplican la presencia de las mujeres.

Llama la atención la cantidad de acotaciones que hay en la obra. Iván Carrasco ha propuesto una distinción entre *acotaciones funcionales* y *acotaciones estéticas*¹⁹⁷. En muchos textos dramáticos, sobre todo entre textos contemporáneos, esa distinción resulta impracticable¹⁹⁸. En *Pabellón 2-Rematadas*, en cambio, las acotaciones estéticas no aparecen por ningún lado. Sólo hay acotaciones funcionales.

Es posible pensar que la presencia de acotaciones funcionales y ausencia de acotaciones estéticas en una marca característica de los textos generados después de una puesta en escena, una afirmación de su carácter práctico. Una observación más profunda, quizás, revelará todavía otro aspecto. Es frecuente en los textos generados tras una puesta en escena una vocación performativa antes que ficcional, que se revela en estas acotaciones. Cuando los objetos y las acciones son tratados con esa precisión y esa claridad puede ser porque sólo se los considera en su materialidad y no simbólicamente o como partes de un espacio de ficción.

Este es un texto dialogado en un buen porcentaje de su extensión. Aún así, el texto no construye una acción que progrese mediante ese diálogo. Como ya dijimos respecto de *Historia de la Sangre*, la incapacidad del diálogo de transformar el presente lo transforma en otra cosa. Sin embargo, no puede obviarse la cantidad de interacción que hay entre las testimonialistas. Son ellas mismas las que, mediante juegos, se incitan mutuamente a testimoniar.

Mediante juegos, las reclusas ponen en escena sus ambiciones de futuro, sus sueños y su pasado más doloroso, todo entremezclado. En los juegos, las mujeres se desdoblan, asumen distintas identidades. Son “las tigresas del sabor”, y también Cindy, Zamantha y Tía Carlina. Pasan bruscamente de sus deseos a sus biografías como cuando, dentro de un show imaginario, Zamantha simula entrevistar a Cindy como si esta fuera una mujer famosa. Le pregunta si realmente tuvo una aventura con Antonio Banderas y luego alaba su vestido, a lo que Cindy responde: “¿Te gusta? Lo compré en la feria de las pulgas. Estaba en liquidación”¹⁹⁹

La ambivalencia que instalan estos cambios bruscos parece estar motivada por otra más profunda. El delito y la cárcel aparecen al mismo tiempo como dolor, injusticia y mancha, y como goce, coherencia y orgullo. “Abuela: [...] Yo soy la de más edad que estoy acá y quiero darle el consejo a muchas personas que pueden caer por droga, que no lo hagan porque se sufre, pero también se goza.”²⁰⁰

Esta ambivalencia está situada en un espacio interactivo, encerrado y abierto. Interactivo. Aunque el testimonio supone una labor introspectiva, aquí el énfasis está puesto en el momento comunicativo que sucede a la introspección y le da su sentido. Este no es el “espacio mental” de las obras del Teatro de la Memoria, aquí las palabras circulan entre los cuerpos. Los sueños se comparten. Encerrado. Porque el impulso de testimoniar nace

¹⁹⁶ Ídem.

¹⁹⁷ Iván Carrasco, “Naturaleza y función de las acotaciones”. En *Estudios Filológicos*, nº3, Valdivia, 1980, p. 45

¹⁹⁸ Pienso, por ejemplo y casi al azar, en obras de Marco Antonio de la Parra y Rodolfo Usigli. Qué decir de obras en las que es difícil distinguir los registros diálogo y acotación.

¹⁹⁹ Pabellón 2... p.6

²⁰⁰ Pabellón 2... p.3

desde una condición tan poderosa que incluso invade la obra. Las mujeres están en la cárcel. Y no pueden salir. Pueden duplicarse electrónicamente, proyectar sus imágenes y sus voces, jugar a que son famosas, cantan, escriben libros, pero no pueden salir. En sus sueños también hay delito y policía. No puede escaparse realmente del modelo de vida que tienen, tienen la cárcel adentro. Abierto. Porque los sueños que actúan las testimonialistas son sueños espectaculares. Son cantantes, bailan, las entrevistan. Y su testimonio directo lo dan también hacia el público. En este sentido, la primera acotación de la obra adquiere nuevo sentido. “*La obra sucede al interior del Centro Penitenciario Femenino*”²⁰¹, y no sólo en el escenario levantado en su interior. El público (¿otras internas, las gendarmes?) no es sólo un objeto sino un componente, una clave de la obra. La obra es porque se ve. El testimonio se realiza en su comunicación.

Al estar enmarcada en la cárcel, la obra está tironeada entre el público que impone disciplina y el público de pares ante quienes podemos mostrarnos orgullosos “tal cual somos” (lo que nos impide cambiar). Mientras para los primeros se teatraliza (en el peor sentido del término) la culpa y el arrepentimiento, a los otros el delito se les exhibe el orgullo que hay en la trasgresión. Como cuando, en la entrevista simulada, Zamantha confiesa que sus zapatos son robados.²⁰² Este tironeo pareciera ser lo que obliga a sumergirse en una fantasía tras otra, un juego tras otro. El juego de complacer estas exigencias mutuamente excluyentes es lo que estructura la obra.

3.4.- Colina 1-Tierra de nadie.

Colina 1-Tierra de nadie es un texto dramático dialogado sin divisiones internas de actos secuencias ni escenas. Al igual que *Pabellón 2-Rematadas*, este texto es producto de un taller al interior de la cárcel. La obra organiza los testimonios de cinco internos del penal Colina 1: Héctor Silva, Rafael Vivanco, Alberto López, David Ibarra, Carlos Nahuelhual y Angelo Bazaez. Además hay una “voz” que le hace preguntas a los reclusos. Al igual también que *Pabellón...* en el texto abundan las acotaciones funcionales y no aparecen acotaciones estéticas²⁰³.

En la misma línea de *Pabellón...* esta obra también combina los testimonios con interacción juguetona de los testimonialistas que recrean las circunstancias de los delitos que los llevaron hasta la cárcel. La interacción adquiere todo el carácter de una ficción representada gracias al apoyo escenográfico. Sin embargo, es una ficción que no logra o no desea construir argumento unificado y progresión. Las unidades de ficción se disuelven en el espacio testimonial, inmóvil casi por definición.

Los testimonios están organizados de manera mucho más clara que, por ejemplo, en la *Manzana de Adán*. Aquí no está buscado ese efecto de desorganización del lenguaje íntimo, ni el caos del lenguaje de *Historia de la Sangre*. Aunque dijimos que esta obra no tiene divisiones interna, es claramente divisible en tres partes. Primero, la narración (y dramatización fragmentaria) del momento de captura de los testimonialistas. Qué delito cometían, quién reaccionó, cómo fallaron o fueron traicionados para terminar “cayendo en

²⁰¹ Pabellón 2... p.1

²⁰² Pabellón 2... p.6

²⁰³ Véase la sección anterior.

cana.” Segundo, una vuelta a la infancia de los testimonialistas. Tercero, discusión, con menos narración y casi sin dramatización, de las causas y consecuencias de la delincuencia y la forma en que la sociedad la ve, la juzga y puede prevenirla. Todas estas posibilidades ocurren a lo largo de todo el texto, pero se concentran en mayor medida en las tres partes que he comentado. Así esta obra se convierte en la de organización más evidente, aunque no siga principios de progresión ni construya intriga dramáticamente.

El espacio se propone al inicio de la obra como una recreación de un callejón de la cárcel, completado en perspectiva mediante la proyección de diapositivas. Esa imagen se rompe al poco andar, cuando las proyecciones ilustran fragmentos de los relatos testimoniales. El uso de las proyecciones es sumamente contradictorio. Aunque al principio abre el escenario continuándolo en perspectiva como un telón pintado de cualquier sala a la italiana, cuando las imágenes ilustran lo que se narra ya no puede verse como una continuación, una ampliación del espacio representado. El uso documental de la proyección transforma el espacio escénico en espacio de representación, no de ficción. El espacio de representación impide la proyección imaginaria del espacio fuera de los límites visibles. Su presencia recuerda los límites del espacio performativo, transformando el espacio en un lugar de encierro.

La mayor diferencia de esta obra respecto de *Pabellón 2-Rematadas*, es que aquí aparecen las fuerzas policiales, que en la obra de las mujeres quedaban reducidas a una amenaza anafórica, que nunca llegaba a la escena. Aquí los detectives tienen voces y cuerpos, los representan los mismos testimonialistas. Y su representación no es inocente. Lo mismo ocurre con las víctimas y testigos de los delitos, que en *Pabellón...* no eran parte de las preocupaciones de los testimonialistas. Aquí los reclusos encarnan a quienes los denunciaron, y lo hacen, como en el caso de los detectives, de manera burlesca, mordiente. No es esta la representación del que busca ponerse en el lugar del otro, sino la del que busca mostrarle al otro cómo lo ve. Por eso la caricatura y el travestismo. En esta obra se refleja la mirada de los de “afuera”: víctimas, testigos, periodistas, detectives, son puestos frente a un espejo que los deforma para revelarlos cómo son vistos desde “adentro.”

Entonces se vuelve necesario el argot penitenciario. “[...] me fui a pitear una monra”²⁰⁴. “Andabai fleitando. ¿Hay estado en naca?”²⁰⁵ Este tecnolecto, como cualquier otro, sirve para distinguir al especialista del neófito. Para asegurarnos que estamos siendo imitados por “verdaderos” delincuentes, para que permitamos la forma en que nos enrostran nuestros clisés sobre su conducta porque ellos sí saben cómo es el otro lado.

Una vez instalada esa idea, la obra se mueve hacia la infancia de los testimonialistas. Una voz los manda, los obliga, como en *Historia de la Sangre*. Esto refuerza la idea de que el testimonialista es un “subordinado”. La voz pregunta por la infancia de los que testimonian. Curiosamente, esta infancia responde a los tópicos que para ella validan los de “afuera”. Por una parte, una infancia feliz e inocente, por otra, el nacimiento a la vida delictual. La indagación por las causas de la delincuencia es estéril, choca con el tropo, mala comprensión difundida por Hollywood, de la experiencia marcadora que fija las coordenadas del destino. No hay más explicación que la letanía de la droga y la pobreza. La búsqueda de una explicación choca con el vacío del discurso que repetimos sólo porque es el que los otros, los que nos miran desde afuera, pueden aceptar.

La tercera parte concentra la discusión sobre delincuencia. El testimonio, en tanto narración, pierde presencia:

²⁰⁴ Colina 1... p.4

²⁰⁵ Ídem.

“DAVID: [...] criticamos sobre la delincuencia y no hacemos nada, nos pasamos tirando proyectos y no concretamos nada y cuando lo que realmente debiéramos hacer es rehabilitar a estos cabros, darles trabajo, oportunidades... ¿eso es lo que quieres decir? [...] HECTOR: Que hagas lo que hagas, siempre va a pasar lo mismo, van a volver a lo mismo, son otra raza, no tienen educación. RAFAEL: (RIÉNDOSE) Ya, ahora te pusiste racista. ALBERTO: (NADIE LO ESCUCHA) Lo importante no es hacer más cárceles, sino quizás, centros de rehabilitación, darnos pega, enseñarnos, educarnos. HECTOR: Hay que tener cuidado ahora, los rotos están sacando la voz. Si todos sabemos que todo ha pasado siempre, desde que el mundo es mundo, ahora les toca hablar, nos conviene por ahora tenerlos contentos, unas comidas mejores, mejores trato [sic] y listo, se conforman con poco.”²⁰⁶

La estructura de la obra anula la posibilidad de la acción dramática en su sentido aristotélico hegeliano. Entramos a la obra por la acción representada, pero nos movemos hacia atrás en el tiempo, buscando no desarrollar una trama ni develar un secreto, sino un argumento que justifique la situación actual. Zenón de Elea sería feliz en esta obra que se mueve para justificar su inmovilidad. Es el paso a la infancia el que motiva la salida reflexiva. Una reflexión en principio impotente, porque no se pueden, desde la cárcel, modificar las leyes. Producto del encierro las conversaciones no avanzan, no resuelven. Esto a su vez crea la sensación de encierro. Círculo perfecto. Los temas recomienzan como rueda de hámster para hacer pasar el tiempo. “[...] Así fueron transcurriendo el día la noche, y todos hacían su vida tan normal como siempre.”²⁰⁷

3.5.- Las dos obras

El par de obras que hemos visitado en este capítulo responden a una estructura común. En ambas, el espacio se encierra y las proyecciones no pueden ofrecer nada más que una ventana. Curiosamente el encierro devuelve el texto a la idea de “unidad aristotélica” del espacio²⁰⁸. Porque aunque se haga como que se sale, se permanece en el encierro real que enmarca y potencia las obras. El tiempo se ha detenido, pero no en la mente de los testimonialistas, sino en su interacción improductiva.

El juego aparece como una noción central para la organización cronotópica de las obras. Juego de poner en escena sus deseos en *Pabellón 2-Rematadas* y juego de remedar a los otros en *Colina 1-Tierra de nadie*. La primera obra parece un juego inclusivo en que el público que recibe el testimonio recibe también las actividades públicas soñadas por los testimonialistas (canto, danza, entrevistas, novelas). La segunda obra es un juego de remedar, un juego más agresivo aunque no menos juguetón. Se invita al público a contemplarse ridiculizado, como en los espejos de los Juegos Diana.

El juego está profundamente vinculado al funcionamiento del tiempo en la obra. Hemos dicho que estas obras crean un tiempo de interacción que no se estanca, pero tampoco

²⁰⁶ *Colina 1... p.11*

²⁰⁷ *Colina 1... p.15*

²⁰⁸ Recuerde el(la) lector(a) que Aristóteles jamás se pronuncia sobre la unidad de espacio o lugar. Ésta idea, la de las tres unidades de la tragedia, apareció recién en el Renacimiento con la relectura de la *Poética*.

progresa. “Jugar es atender al presente”²⁰⁹. Es el carácter de juego también el que contagia su improductividad²¹⁰ a la acción de los testimonialistas. El encierro de los testimonialistas les impide proyectarse funcionalmente al futuro. Aunque insistan en soñar lo que harán cuando salgan, no sueñan la fuga, el motín ni la revolución. Sólo pueden esperar, no está en sus manos –ni en sus palabras- la transformación de su condición presente. Pueden sí refugiarse en el juego, que no hace avanzar el tiempo. “El jugar no tiene nada que ver con el futuro, no es una preparación para nada [...]”²¹¹

En el juego, incluso cuando es un juego agresivo hay siempre un espíritu de alegría, de goce.²¹² Efectivamente, estas obras son fiestas en el purgatorio, un purgatorio con rasgos de infierno, como el del epígrafe de este capítulo. No se avanza celebrando, pero tampoco se retrocede. Simplemente se está. Estas son obras autoafirmativas.

Quizás sea ese espíritu de goce el que marca la mayor diferencia estructural de estas obras con la *Trilogía Testimonial* del Teatro la Memoria. Aquí el juego abre el escenario. El juego, por su carácter ostensivo, amplificador de la acción, es siempre comunicativo.

En *La Trilogía...*, la ruina mental de los testimonialistas crea una sensación de aislamiento respecto del público que reconstruye la “cuarta pared”, convención tan querida del realismo. Estas obras en cambio están abiertas al público, porque se juega con ellos y se los necesita.²¹³ La comunicación transforma el testimonio de “presencia” a “acto”. El testimonialista comunica por sí mismo. En ese sentido son, aunque mediado artísticamente²¹⁴, “testimonio directo.”

²⁰⁹ Humberto Maturana y Gerda Verden-Zöller, *Amor y juego: Fundamentos olvidados de lo humano*. Santiago, Dolmen, 1994.

p. 144

²¹⁰ Ídem.

²¹¹ Ídem.

²¹² Roger Caillois, *Los juegos y los hombres*. México, FCE, 1986. *Passim*

²¹³ Que el público es necesario en el teatro es una perogrullada mayúscula. Que eso sea explícito en la obra, en cambio, no.

²¹⁴ Véase el capítulo 1.

Conclusiones

1.- ¿Género testimonial?

Una vez analizada la configuración del espacio y el tiempo en las cinco obras que abarca este estudio. Podemos delinear algunos rasgos cronotópicos comunes. En todas las obras que hemos analizado, los espacios convocados por la palabra son, en su mayoría, espacios cerrados. Un espacio cerrado que es interpretado por los testimonialistas como un espacio de castigo, y en ocasiones, de expiación o refugio. El trabajo introspectivo del testimonio pareciera requerir la evocación de estos lugares cerrados.

En tres de los cinco casos (es decir, excluyendo *Los días Tuertos* y *Pabellón 2-Rematadas*) aparece un vínculo muy fuerte entre la idea de identidad individual y espacio de origen. En la medida en que las obras se edifican sobre la indagación de la propia identidad, este espacio original, ausente e irrecuperable, se magnifica en el imaginario.

El espacio presente, es decir, aquel que comparten testimonialista y espectador, no logra en ningún caso transformarse en espacio de ficción. Aunque en algunos casos esto se intenta (*Los Días Tuertos*, *Pabellón 2-Rematadas* y *Colina 1-Tierra de nadie*). El mismo uso de recursos de escenografía y tramoya denuncia la existencia del espacio de representación, quebrando el pacto ficcional. El espacio escénico en estas obras tiene un carácter de espacio tribuna de orador (sala de anatomía en el caso de las obras del Teatro La Memoria) que permiten la espectacularización del sujeto testimonialista por sobre sus circunstancias o su acción. Por esta misma razón, las obras se presentan abiertas hacia el público, que cumple una función dramática al ser partícipe en el conflicto. Las obras de Jacqueline Roumeau están más abiertas al público en total que las del Teatro La Memoria.²¹⁵ Sin embargo, tanto el brindis final de *La Manzana de Adán*, como el agradecimiento de *Los Días Tuertos*, abren los discursos ensimismados hacia los espectadores.²¹⁶ Es esta necesidad, la de incluir a los espectadores en el conflicto mediante su diferenciación de los testimonialistas, la que obliga la incesante construcción de alteridad radical de los testimonialistas respecto del público. "Como todo lo demás, la alteridad también está fabricada"²¹⁷

El testimonio tiende a inmovilizar la acción dramática. En tanto la narración es narración del pasado y mientras estas obras vinculan origen e identidad, no hay posibilidad de avance, sólo de revisión. Esta detención tiende a espacializar el discurso, en lo que parece ser una constante del teatro contemporáneo.²¹⁸

²¹⁵ Véase el capítulo anterior.

²¹⁶ Véase el capítulo 2.

²¹⁷ Christian Hansen, Catherine Needham y Bill Nichols. "Pornografía, etnografía y los discursos del poder" (págs 257-288) en Bill Nichols, *la representación de la realidad*. Barcelona, Paidós, 1997. p.261

²¹⁸ Michel Corvin, "Contribución al análisis del espacio escénico en el teatro contemporáneo" En: María del Carmen Bobes Naves (ed.), *Teoría del teatro* Madrid, Arco Libros, 1997. *Passim*

La desaceleración de la acción dramática producida por la contemplación fascinada del pasado desde el escenario no es algo nuevo. John Howard Lawson²¹⁹ observaba que, en contraste con la violenta progresión de las obras isabelinas y románticas, el realismo, intentando recuperar la concentración temporal de la tragedia clásica, está al borde de detener la acción dramática de tanto hurgar entre los antecedentes. Este proceso llegó a su paroxismo con el llamado teatro del absurdo.

En las cinco obras de nuestro estudio podemos ver un tiempo casi sin indicadores. Cuando los hay, son ambiguos, generales (antes, después, hace tiempo, una vez). Esto crea la impresión de un “tiempo mental” detenido para facilitar la introspección. En este tiempo los personajes pueden moverse desde el pasado hasta el presente según cuanto se cultive la interacción en la obra. El futuro, sin embargo, les está vedado, en tanto son incapaces de modificar su entorno.

La incapacidad de los testimonialistas de transformar su mundo, abocados como están a crear una identidad sobre la base del recuerdo, podría aportar luces sobre la forma en que funciona el diálogo en el teatro contemporáneo. Desde el teatro del absurdo, se ha interpretado como un fracaso comunicativo: “Hemos escuchado muchas veces esa frase cansina, torva: ‘¿Falla de comunicación?’ y esta frase ha sido adosada a mi trabajo bastante consistentemente. Yo creo lo contrario. Yo creo que nos comunicamos sencillamente demasiado bien [...]”²²⁰

Ciertamente, algunas obras de Ionesco y Beckett son evidentemente puestas en escena de los límites del lenguaje y la imposibilidad de la comunicación, pero la luz de esa idea ha terminado cegando a los críticos que aplican el fracaso comunicativo como un reflejo ante cualquier diálogo perturbador escrito con posterioridad a 1950.

Lo que nos muestran estas obras testimoniales, y que quizá hemos dejado de lado en el análisis de otras obras dramáticas recientes, es que lo que se ha fracturado no es la relación entre mente y lenguaje²²¹ sino la relación entre lenguaje y mundo. La diferencia de esta palabra y la del diálogo dramático tradicional es que esta no logra cambiar la situación de enunciación. El testimonio no logra modificar sus circunstancias. Por eso el tiempo y el espacio no le obedecen a esta palabra. La palabra no logra organizar la experiencia que se da en el tiempo y el espacio porque la mente está herida, la palabra lame las heridas que, tras el golpe, quedan separadas del tiempo. Porque en la inutilidad de esta palabra se ve que están en un lugar como un museo, un laboratorio o un zoológico.

Hemos perdido la capacidad de, mediante la palabra, transformar el mundo. Los testimonialistas de estas cinco obras quedan condenados a la incesante indagación de su identidad y a, de cuando en cuando, intentar hacer pasar el tiempo sin cambiarlo, tocándose apenas e intercambiando opiniones triviales, afectos en disfraz coloquial.

Es justamente en la variabilidad del presente la que nos impide decir que existe un género dramático testimonial nacido en la postdictadura chilena. El corazón de la representación dramática, es decir, el tiempo presente, es tan inestable en un corpus tan limitado como el que hemos estudiado, que resulta más relevante en la discriminación genérica que los rasgos cronotópicos comunes a las cinco obras. Resulta evidente que la

²¹⁹ John Howard Lawson, *Teoría y Técnica de la Escritura de Obras Teatrales*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (ADEE), 1995. *Passim*

²²⁰ Harold Pinter “Escribir para teatro”. En www.gacemil.com.ar//Detalle.asp?notaID=3788

²²¹ La destrucción de la palabra testimonial en *Historia de la Sangre* es, curiosamente, una prueba de ello. La palabra es fiel comunicadora de una mente fracturada.

utilización de testimonios como soporte de la obra (y no sólo del proceso de creación de ésta), determina la obra en algunos aspectos fundamentales, pero no es suficiente para constituir un género.

Una explicación alternativa que permitiría articular la clasificación de obras que usan el testimonio sería aceptar que el testimonio queda determinado en el momento de su recopilación. Es decir, que la obra sólo amplifica un efecto que ya está en el testimonio mismo. Quizás las categorías propuestas por Ana Lía Kornblit sean útiles en este sentido. Según Kornblit²²², los testimonios tienen tres dimensiones identificables que pueden potenciarse según la dinámica de las entrevistas: la *realidad histórico – empírica* a la que apunta el relato, la *realidad psíquica* que se constituye a partir del relato, y la *realidad discursiva del relato*, es decir, la forma en que la interacción de la entrevista se pone en escena en el relato mismo.

Estudiar un corpus más amplio permitiría poner a prueba la hipótesis de que las obras responden prioritariamente a una de estas tres dimensiones. En el caso de las obras estudiadas, la *Trilogía Testimonial* del Teatro la Memoria respondería primordialmente a la expresión de la *realidad psíquica*, mientras las obras de Jacqueline Roumeau se centrarían en la *realidad discursiva*, en tanto espectacularizan la forma en que los internos se provocan unos a otros a testimoniar.

Sin embargo, aunque la hipótesis principal del estudio no pueda confirmarse, el análisis sí resulta provechoso metodológicamente. El análisis cronotópico demostró ser: Primero, posible en textos dramáticos que se resisten a un análisis dramático tradicional; y segundo, provechoso, al revelar similitudes profundas en textos superficialmente muy distintos. El uso de un método de análisis claro resulta clave para respaldar las interpretaciones que hacemos de las obras y superar el impresionismo crítico que nos somete a la garantía personal como único respaldo.

2.- Del aislamiento ejemplar al individualismo teatral

Leonidas Morales, analizando *El padre mío*, de Damiela Eltit, refiere un cambio en la forma en que es presentado al lector el protagonista – narrador de la narrativa testimonial.²²³ Según Morales, la narrativa testimonial “canónica” -y la teoría que la canonizó- fueron forjadas al calor de la Guerra Fría. Así, podría distinguirse una gradación en la posición que ocupan los testimonialistas que iría, desde una resistencia casi instintiva al poder, a una resistencia conciente, organizada, militante. Las vidas de estos testimonialistas serían *vidas ejemplares*, conectando así la narrativa testimonial con la larga tradición de los *exempla* cristianos²²⁴. “[...] con la disolución del horizonte de la Revolución, dejan de tener sostén las vidas ejemplares, y la verdad del testimonio de estas vidas se marchita.”²²⁵ Es entonces

²²² Ana Lía Kornblit, “Historias y relatos de vida: una herramienta clave en metodologías cualitativas” En: Ana Lía Kornblit (coord.) *Metodologías cualitativas en ciencias sociales: modelos y procedimientos de análisis*. Buenos Aires, Biblos, 2004, pp. 18-21

²²³ Leonidas Morales, ponencia citada. pp.4-6

²²⁴ Leonidas Morales, ponencia citada. pp. 6-8

²²⁵ Ídem.

cuando haría su aparición un nuevo tipo de testimonio, ejemplificado por El padre mío, que Morales califica como “ruina del relato testimonial”²²⁶

Las cinco obras que hemos analizado aquí fueron creadas largo tiempo después de el horizonte de la Revolución se disolviera. Ninguno de los testimonialistas que comparecen aquí lleva una vida que pudiéramos considerar ejemplar, no son dignos de admiración. Tampoco puede decirse de ellos que sean “típicos” ni “representativos”. Cuando decíamos²²⁷ que el rescate de la oralidad en las obras era garantía de alteridad, pusimos de relieve la diferenciación de estos testimonialistas. No se parecen a nadie, son “particulares. Incluso en el caso de los prisioneros, sometidos a un sistema homogenizador, los testimonios, al poner en escena sus sueños y sus nimiedades biográficas, tienen efecto de particularización. Hemos perdido la clase al perder la ejemplaridad de los testimonios, pero hemos ganado a los individuos.

Este viaje en la posición de los testimonialistas recuerda el itinerario del autor en la literatura. “En la época antigua, el autor era, en tanto figura protagónica, sólo un vehículo del colectivo, [...] era una investidura otorgada a algunos desde la base social [...], y no era una fuente individual, auto-producida [...]”²²⁸ Lo mismo podría decirse de los protagonistas – narradores de la narrativa testimonial “clásica”. La autonomización progresiva del campo artístico llegó a instalar la idea de un autor- genio, único e irrepetible²²⁹. De igual manera, encontramos diferenciados al máximo a nuestros testimonialistas, idénticos sólo a sí mismos, casi ajenos a su clase, valorados por su individualidad.²³⁰ Quién sabe, quizá más adelante podamos ver cómo, desde la práctica artística, se quiebra la continuidad presencia- verdad que funda el testimonio y esta se vuelve, al igual que ocurrió con la noción de autor, sólo un efecto, una función del texto.

Por otra parte, esta individualización progresiva de los testimonialistas, que está en plena consonancia con la evolución de la sociedad occidental²³¹, supone un espacio de soledad enorme. La fraternidad y la solidaridad desaparecen como horizonte, volviendo los dolores más intensos al no poder compartirlos. En estas obras, sobre todo en *Pabellón 2-Rematadas* y *Colina 1-Tierra de nadie*, en que los testimonialistas trabajaron en la puesta en escena y no sólo aportando sus testimonios para la creación textual, aparece la posibilidad del contacto verdaderamente humano, no como una nostalgia de los movimientos colectivos de inspiración racionalista, sino como un evento y una vivencia de los cuerpos en un espacio compartido obligadamente.

Moviéndonos en el tiempo por las cinco obras, en la medida en que aumenta el presente por la interacción entre los testimonialistas, uno se siente tentado de pensar en un nuevo nacimiento del teatro. Así como, expulsado de la cristiandad, el teatro renació dentro las iglesias al aumentar la interacción entre el oficiante y el coro en la misa medieval, pareciera que, aun cuando las renovaciones teatrales desestimaran el drama y buscaran nuevas formas de representación, el presente se colara por alguna rendija. Quizás la explicación radique en que los testimonialistas de estas obras son siempre sujetos “amplificados”,

²²⁶ Leonidas Morales, ponencia citada. p.4

²²⁷ Al inicio del capítulo 2

²²⁸ Cristián Santibañez, “Notas sobre el problema *autor* y su función.” En: *Acta Literaria*, nº 29, Concepción, 2004, p.137

²²⁹ Roland Barthes, “La muerte del autor” En su: *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona, Paidós, 1987, pp.67-8.

²³⁰ Terry Eagleton, op. cit. P.24

²³¹ Eugenio Tironi y Ascanio Cavallo, *Comunicación estratégica: vivir en un mundo de señales*, Santiago, Aguilar, 2003, pp. 46-7

“performativizados” ya en su vida cotidiana; hechos para la mirada, si se quiere. Travestis, luchadores y magos, artistas del espectáculo; prisioneros y pacientes psiquiátricos, seres dispuestos para las máquinas de vigilar en las que la sociedad los encierra.

Sea como fuere, este renacer de la interacción parece inevitable. El escenario, aún cuando sirva por un tiempo como tribuna, para conectarse con ese misterioso Otro que es el público, siempre termina volviéndose hacia sí mismo. A pesar de nuestros esfuerzos por transformar la escena en un espacio analítico, este se vuelve un espacio productivo, un terreno fértil para cultivar el contacto humano, incluso entre las ruinas, incluso en los márgenes.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz*, (trad. Antonio G. Cuspina). Valencia, Pre-Textos, 2000. 188p.
- Amar, Ana María. 1992. *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo. 156p.
- Arnheim, Rudolf. *El quiebre y la estructura*. Santiago, Andrés Bello, 2000. 246p.
- Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*, (trad. Tatiana Bubnova), Buenos Aires, Siglo veintiuno, 2002. 396p.
- Bajtín, Mijail. *Problemas literarios y estéticos*. La Habana, Arte y Literatura, 1986. 568p.
- Barthes, Roland. El efecto de realidad. En su: *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*. (trad. C. Fernández Medrano). Barcelona, Paidós, 1987. pp.179-187
- Barthes, Roland. La muerte del autor. En su: *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*. (trad. C. Fernández Medrano). Barcelona, Paidós, 1987. pp.65-71.
- Barthes, Roland. El teatro de Baudelaire En su: *Ensayos críticos*. Barcelona, Seix Barral, 1987.
- Benadava, Santiago. *Crímenes y casos célebres*. Santiago, Lexisnexis, 2003. 202 p.
- Beverley, John y Achugar, Hugo (eds.). *Revista de crítica literaria Latinoamericana*. (36): 1992.
- Beverley, John. The Margin and the center: on testimonio. En: Gugelberger, Georg (ed.). *The real thing. Testimonial discourse and Latin America*. Durham, Duke University Press. 1996. pp.23-41
- Boia, Lucian. *Entre el ángel y la bestia*. Santiago, Andrés Bello. 1998. 256p.
- Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. (trad. Alberto C. Ezcurdia) Buenos Aires, Quadrata, 2003. 126p.
- Borges, Jorge Luis. La biblioteca de Babel. En su: *Ficciones*. Buenos Aires, Emece, 1996. pp. 107-124
- Bruner, Jerome. *La fábrica de historias: derecho, literatura, vida*. Buenos Aires, FCE, 2003. 146p.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia* (trad. Jorge García) Barcelona, Península, 1987. 189p.
- Carrasco, Iván, Naturaleza y función de las acotaciones. Revista Estudios Filológicos (3): 1980. pp.39-50
- Carrière, Jean-Claude. *Raconter une histoire*. Paris, Femis, 1993. 132p.
- Castro, Alfredo. Vagando por los Márgenes. Revista Apuntes (101): 45-49, 1991.

- Castro, Alfredo. *Trilogía Testimonial: 1990-1993*. s.d. 1994. (Fotocopia)
- Castro, Alfredo. El testimonio como fuente de creación. En: *Trilogía testimonial: 1990-1993*. (Fotocopia.)
- Celedón, Pedro. Estética de la melancolía. Revista Apuntes (112). pp.97-99.
- Caillois, Roger. *Los juegos y los hombres*. México, FCE, 1986. 331p.
- Cohen , Robert. 1998. *The Political Aesthetics of Holocaust Literature: Peter Weiss's The Investigation and Its Critics*. En: *History and Memory* . Indiana, Indiana University Press, 1998. Vol. 10, nº2. Tomado de:<http://iupjournals.org/history/ham10-2.html>
- Corvin, Michel. Contribución al análisis del espacio escénico en el teatro contemporáneo. En: María del Carmen Bobes Naves (ed.), *Teoría del teatro*. Madrid, Arco Libros, 1997.
- Cyrulnik, Boris. *El amor que nos cura*. (trad. Tomás Fernández) Barcelona, Gedisa, 2005. 190p.
- Cyrulnik, Boris. *El murmullo de los fantasmas*. (trad. Tomás Fernández) Barcelona, Gedisa, 2003. 251p.
- Cyrulnik, Boris. *Los alimentos afectivos*. (trad. Paula Mahler) Buenos Aires, Nueva visión, 2004. 256p.
- Cyrulnik, Boris. *La maravilla del dolor*. (trad. Gustavo González-Zafra) Barcelona, Granica, 2001. 211 p.
- De Toro, Alfonso & Portl, Klaus (eds.) *Variaciones sobre el teatro latinoamericano: Tendencias y perspectivas*: separata. Frankfurt, Vervuert, 1996. pp.113-137
- De Toro, Fernando. *Semiótica del teatro*. Buenos aires, Galerna, 1989. 230 p.
- De Toro, Fernando. Elementos para una articulación del Teatro moderno: teatralidad, deconstrucción, postmodernidad. En: Sergio Pereira (ed.), *Quinientos años de Teatro Latinoamericano*. Santiago, Instituto Internacional de Teoría y Crítica de Teatro Latinoamericano, 1998. 260 p.
- Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en Occidente*. Barcelona, Paidós, 1994, 155 p.
- Derrida, Jacques. *Poétique et politique du témoignage*. Paris, L'Herne, 2005. 81p.
- Donoso, Claudia y Paz Errázuriz. *La manzana de Adán*. Santiago de Chile, Zona, 1990. 132 p.
- Donoso, Claudia. Un beso con lengua en la huesera. En: Alfredo Castro. *Trilogía Testimonial*.
- Dubatti, Jorge. Teatro la Memoria, una estética de la patria. Revista Apuntes. (112) 1997. pp.101-2
- Eagleton, Terry. *Después de la teoría*. Barcelona, Debate, 2005. 234 p.
- Epple, Juan Armando. Acercamiento a la literatura testimonial de Chile. En: Oscar Hahn (ed.) *Revista Iberoamericana*: (168-9),1994.
- Espinoza, Violeta. Un prólogo en seis fragmentos. En: Ramón Griffero. *Diez obras de fin de siglo*. Santiago, Frontera Sur, 2005. 311 p.

- Esslin, Martín. *El teatro del absurdo*. Barcelona, Seix barral, 1966. 327p.
- Esslin, Martin. *An anatomy of drama*. Hill and Wang, New York, 1984. 417 p.
- Favorini, Atilio (ed.). *Voicings, ten plays from the documentary theatre*. New Jersey, Ecco Press, 1995. 376 p.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, México, Siglo XXI. 1995
- Foucault, Michel. *Microfísica del poder* (trad. Julia Varela) Madrid, Ediciones La Piqueta. 1992.189 p.
- Galemiri, Benjamín. *Obras completas, 1*. Santiago, Uqbar, 2007. 599p.
- García Barrientos, José Luis. *Contribución a la determinación formal del texto dramático (drama y tiempo)*. Madrid, Universidad complutense, 1991. 552p.
- García-Huidobro, Verónica. La sangre no hace trampas jamás. *Revista Apuntes* . (103): 1992. pp.100-104
- Garrido Gallardo, Miguel. Una vasta paráfrasis de Aristóteles En: Garrido Gallardo, Miguel(ed.) .*Teoría de los géneros literarios*. Madrid, Arco / Libros, 1988. 385p.
- Genette, Gérard. Géneros, 'tipos', modos En: Garrido Gallardo, Miguel(ed.)1988. *Teoría de los géneros literarios*. Madrid, Arco / Libros, 1977. 385p.
- Genette, Gérard. *Figuras V*.Buenos Aires, Siglo XXI, 2005. 339p.
- Ginzburg, Carlo.*El queso y los gusanos*. Muchnik, Barcelona, 1997. 219 p.
- Gugelberger, Georg. 1996. Institutionalization of transgression: Testimonial discourse and beyond. En: Gugelberger, Georg (ed.). *The real thing. Testimonial discourse and Latin America*.Durham, Duke University Press, 1996. pp.1-22
- Hakim, Adel. Opciones dramaturgias y posturas políticas. *Revista Apuntes*, (121): 49-63, 2002.
- Hansen, Christian et al. Pornografía, etnografía y los discursos del poder. En: Bill Nichols, *la representación de la realidad*. Barcelona, Paidós, 1997. pp. 257-288
- Hegel, Georg, W. F. *Poética*. Buenos Aires, Espasa- Calpe, 1948. 212p.
- Holquist, Michael. *Dialogism: Bakhtin and his world*. London/New York: Routledge, 1990. 204p.
- Hurtado, María de la luz. La memoria en el teatro chileno actual: subjetividad e historia. En: Osvaldo Pellettieri (ed.). *El teatro y su crítica*. Galerna, Buenos Aires, 1998. pp.113-125
- Hurtado, María de la Luz. De las utopías a la autorreflexión en el teatro de los 90. *Revista Apuntes*. (112): 1997. pp. 13-30.
- Irmer, Thomas. A search for new realities. *TDR: The Drama Review* , (Fall): 2006.
- Jofré, Manuel. *Literatura chilena actual: cinco estudios* . Documentos de Estudio N° 47. Santiago de Chile, Universidad Católica Blas Cañas,1995.
- Kalawski, Andrés. 2006. Dos gelatinas en el TD contemporáneo. *Revista Cátedra de Artes*(2), 2006.
- Kornblit, Ana Lía. Historias y relatos de vida: una herramienta clave en metodologías cualitativas. En: Ana lía Kornblit (coord.) *Metodologías cualitativas en ciencias*

- sociales: modelos y procedimientos de análisis*. Buenos Aires, Biblos, 2004, pp. 15-34
- Kristeva, Julia. Semiología y gramatología. En: Jacques Derrida et al. *Posiciones*. Barcelona: Pretextos, 1977 (1968). 131p.
- Lagos, Soledad. Teatro La Memoria: hacia una poética de la marginalidad en el teatro chileno de los '90. Revista Apuntes. (112): 1992. pp. 104-114.
- Lawson, John. Howard *Teoría y Técnica de la Escritura de Obras Teatrales*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (ADEE), 1995. 389p.
- Ledesma, Manuela. Cuestiones preliminares sobre el género autobiográfico y presentación. En: Manuela Ledesma (ed.), *II seminario: Escritura autobiográfica*, Jaén, Publicaciones Universidad de Jaén, 1999.
- Lyotard, Jean –François. *La diferencia*, (trad. Alberto Bixio). Barcelona, Gedisa, 1988. 223 p.
- Maturana, Humberto y Verden-Zöllner, Gerda. *Amor y juego: Fundamentos olvidados de lo humano*. Santiago, Dolmen, 1994. 166 p.
- Medina, Vicario. *Los géneros dramáticos*. Madrid, Fundamentos, 2000. 158p.
- Morales, Leonidas. La verdad del testimonio y la verdad del loco. En: Homenaje a Damiela Eltit: 19 de octubre de 2006. Santiago, Pontificia Universidad Católica de Chile. Facultad de Letras. s/e.
- Morales, Leonidas. *La escritura de al lado: géneros referenciales*. Santiago, Cuarto propio, 2001. 209p.
- Morel, Consuelo. Teatro y psicoanálisis: aportes de la bi-lógica de Ignacio Matte Blanco. Revista Apuntes. (128): 2006. pp. 117-123
- Moulian, Tomás. *Chile actual, anatomía de un mito*. Santiago, Lom, 1997. 386 p.
- Nothomb, Amelie. *Mercure*. Paris, Albin Michel, 1998. 189p.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. Buenos Aires, Paidós, 2003. 558p.
- Pavis, Patrice. Teatro contemporáneo: imágenes y voces, (trad. y ed. Gloria María Martínez). Santiago, Lom / Universidad Arcis, 1998. 229p.
- Pelletieri, Osvaldo (ed.), *El teatro y su crítica*. Buenos Aires, Galerna, 1998. 296p.
- Pinter, Harold. Escribir para teatro. (trad. Rafael Spregelburd) En: www.gacemail.com.ar//Detalle.asp?notalD=3788, (1962).
- Procházka, Miroslav. Naturaleza del texto dramático. En: María del Carmen, Bobes Naves (ed.), *Teoría del teatro*. Madrid, Arco/Libros, 1997. 332p.
- Randall, Margaret. ¿Qué es y cómo se hace un testimonio? En: John Beverley y Hugo Achugar (ed.) Revista de Crítica Literaria Latinoamericana (36): 1992.
- Reyes, Alfonso. Aristarco o anatomía de la crítica. [1941] En su: *Teoría literaria*. México, FCE, 2005.
- Ricoeur, Paul. *Texto testimonio y narración* (trad. Victoria Undurraga). Santiago, Andrés Bello, 1983. 127p.

-
- Rivera, Virgilio Ariel. *La composición dramática. Estructura y canon de los siete géneros*. México, Gaceta, 1993. 264p.
- Roumeau, Jacqueline. *Pabellón 2-Rematadas*. s.d. 1999. (texto electrónico proporcionado por la autora)
- Roumeau, Jacqueline. *Colina 1-Tierra de Nadie*. s.d. 2000. (texto electrónico proporcionado por la autora)
- Roumeau, Jacqueline. *Manual de teatro carcelario testimonial*. s.d. (Fotocopia)
- Sánchez, José. *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002. 245p.
- Santibañez, Cristián. Notas sobre el problema *autor* y su función. En: *Acta Literaria* , (29): 2004
- Schechner, Richard. *Performance Studies. An Introduction*. Routledge, New York, 2002. 288 p.
- Stern, Steve J. De la memoria suelta a la memoria emblemática: hacia el recordar y el olvidar como proceso histórico (Chile, 1973-1998). En: Mario Garcés et al. (comp.) *Memoria para un nuevo siglo. Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX*. Santiago, Lom, 2000. 490 p.
- Skłodowska, Elzbieta. Spanish American testimonial novel En: Gugelberger, Georg (ed.) 1996. *The real thing. Testimonial discourse and Latin America*. Durham, Duke University Press, 1996. pp.84-100
- Stranger Inés. Lo dramático en la dramaturgia de Rodrigo García. *Revista Apuntes*(128): 2006. pp.89-99.
- Subercaseaux, Bernardo. El testimonio: una modalidad genérica de nuestro tiempo. En su: *Historia, Literatura y Sociedad. Ensayos de hermenéutica cultural*. Santiago, Documentas/Cesoc/Ceneca, 1991. 313p.
- Tironi, Eugenio. *El sueño chileno. Comunidad, familia y nación en el Bicentenario*. Santiago, Aguilar. 2005. 333 p.
- Tironi, Eugenio y Cavallo, Ascanio. *Comunicación estratégica: vivir en un mundo de señales*. Santiago, Aguilar, 2003
- Turner, Victor. From ritual to theatre. En: Richard Schechner, *Between theater & anthropology*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985. 342p.
- Ubersfeld, Anne. *Semiótica Teatral*. Madrid, Cátedra / Universidad de Murcia, 1989. 217 p.
- Veltrusky, Jiri. *El drama como literatura*. (trad. Milena Grass). Buenos Aires, Galerna, 1990. 119p.
- Villegas, Juan. *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*, Ottawa, Girol Books, 1991.152 p.
- Zangaro, Patricia. La palabra y el horror. En: VV. AA. *Cómo se escribe una obra teatral*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2003. Pp 61-68
- Zizek, Slavoj. *Bienvenidos al desierto de lo real*. (trad. Cristina Vega) Madrid, Akal, 2005. 125p.